

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



LENGUAJE Y HUMOR EN *Manolito Gafotas*.
CARACTERÍSTICAS DEL HUMOR EN EL DISCURSO NOVELÍSTICO,
CINEMATOGRAFICO, TELEVISIVO Y PROCEDIMIENTOS COMUNICATIVOS
PARA UN RECEPTOR TAIWANÉS

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Kan Chuan, Wu

Directora: M^a Azucena Penas Ibáñez

MADRID- ENERO 2016

La profundidad está en lo claro y alegre.

Hermann Hesse

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar mis más sinceros agradecimientos a mi querida directora Dra. D^a. M^a. Azucena Penas Ibáñez, quien me ha transmitido su gran saber y erudición durante estos largos años de investigación desde mi primer trabajo de Máster allá por el año 2009. El presente trabajo no hubiera sido posible sin su gran apoyo y todos los comentarios tan valiosos que me ha hecho. También quiero expresar mi admiración y estima por ella, por su excelencia como maestra y su calidad moral, por haberme enseñado a mirar este mundo con inteligencia y cariño y a ser una persona mejor.

Gracias a mi familia, por siempre estar ahí. A mis queridos padres Wu, Wen-Shan y Tsai, Li-Miao, quienes me han dado todo su amor y apoyo inmensos aun estando lejos, y a mis queridos hermanos Wu, Zi-Ying, Wu, Mei-Yi y Wu, Zhen-Yi por haberme animado tanto y por transmitirme toda su fuerza positiva.

Agradezco, especialmente, a la familia Esteban Miranda, Sofía, Rosa, Enrique, Teresa y los abuelos, por haberme siempre cuidado tanto y por haberme dado todo su afecto. Igualmente, por haber podido tener aquellos bonitos recuerdos navideños a lo largo de mi estancia española.

A mis queridos amigos, Ignacio García Pegado, Lynda Avendaño Santana, Liu Ying, Zhuang Tian Xi, por su sincera amistad, confianza plena y por haberme ayudado en cada momento, dándome el empujoncito necesario para seguir.

A cualquiera que merezca figurar aquí por haberme dado su sonrisa, su ánimo y confianza.

LENGUAJE Y HUMOR EN *Manolito Gafotas*. **CARACTERÍSTICAS DEL HUMOR EN EL DISCURSO** **NOVELÍSTICO, CINEMATOGRAFICO, TELEVISIVO Y** **PROCEDIMIENTOS COMUNICATIVOS PARA UN RECEPTOR** **TAIWANÉS**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	1
1. Justificación del proyecto.....	1
2. Estado de la cuestión. Breve repaso	5
2.1. Definición de humor ¿Qué se entiende por humor?	5
2.2. El humor y conceptos afines. Breve recorrido diacrónico-sincrónico.....	9
2.3. Precusores teóricos de la investigación sobre el humor	19
2.3.1. Teorías de la superioridad	20
2.3.2. Teorías de la descarga	26
2.3.3. Teorías de la incongruencia.....	29
2.4. Aplicación teórica de la incongruencia desde la perspectiva lingüística.....	30
2.4.1. Teoría estructuralista y teoría semiótica del humor verbal	32
2.4.2. Teoría Semántica del Humor (<i>Script-based Semantics Theory of Humor</i>).....	34
2.4.3. Teoría general del humor (<i>General Theory of Verbal Humor</i>) ..	35
2.4.4. Los estudios pragmáticos y el humor.....	36
3. Consideraciones finales	42
CAPÍTULO I. Humor y Comunicación	52
1.1. Enfoque discursivo y pragmático.....	52
1.2. Comunicación y funciones del lenguaje.....	54
1.2.1. El modelo instrumental de K. Bühler	56
1.2.2. El modelo comunicativo R. Jakobson	58
1.2.2.1. Función poética y función lúdica del lenguaje	60
1.2.3. El modelo metafuncional de M. A. K. Halliday	63
1.2.4. Semiótica del mensaje humorístico de R. Núñez Ramos	66

1.3. Conceptos de contexto	69
1.3.1. El ´género` como contexto cultural	73
1.3.2. El ´registro` como contexto situacional.....	75
1.3.2.1. El campo	79
1.3.2.2. El tenor (personal, interpersonal y funcional).....	81
1.3.2.3. El modo.....	84
1.3.3. Los factores contextuales del humor	87
1.4. Contexto vital de Elvira Lindo	91
1.4.1. La concepción del humor de Elvira Lindo	95
1.4.2. Elvira Lindo como creadora de <i>Manolito Gafotas</i> . Origen del personaje	105
1.4.3. La intencionalidad humorística de Elvira Lindo en <i>Manolito Gafotas</i>	116
CAPÍTULO II. Soporte semiótico, intertextualidad y polifonía.....	125
2 .1. Soporte semiótico novelístico, cinematográfico y televisivo.....	125
2.2. Concepto de <i>novela</i>	129
2.3. Concepto de <i>película</i>	134
2.4. Concepto de <i>televisión</i>	140
2.5. Polifonía	144
2.5.1. Casos polifónicos.....	151
2.6. Intertextualidad.....	162
2.6.1. Tipos de intertextualidad	167
CAPÍTULO III. Análisis de los procedimientos comunicativos para la	
interpretación humorística en <i>Manolito Gafotas</i>.....	180
3.1. Procedimientos fónico-gráficos.....	180
3.1.1. Onomatopeya.....	181
3.1.2. Aliteración, paronomasia y calambur	185
3.1.3. Rima.....	189
3.1.4. Signos de puntuación.....	192
3.1.5. Siglas-abreviaturas.....	195

3.1.6. Juegos gráficos	200
3.1.7. Emoticonos	206
3.1.8. Errores ortográficos, errores de dicción o <i>lapsus linguae</i> como recursos humorísticos intencionados	207
3.2. Procedimientos léxico-semánticos	219
3.2.1. Creación léxica	219
3.2.2. Términos hipocorísticos	235
3.2.3. Polisemia y homonimia	240
3.2.4. Antonimia y Antítesis	251
3.2.5. Hipérbole	259
3.2.6. Comparación y símil.....	266
3.2.7. Metáfora.....	273
3.2.8. Metonimia y sinécdoque.....	283
3.2.9. Vivificación (animar por vía de personificación / animalización lo inanimado), Personificación (atribuir a los seres irracionales actitudes propias de los racionales) y Animalización (atribuir a los seres racionales actitudes propias de los irracionales).....	290
3.3. Procedimientos discursivo-pragmáticos.....	296
3.3.1. Coherencia / Incoherencia	296
3.3.1.1. La incoherencia insólita	297
3.3.1.2. La incoherencia paradójica	303
3.3.1.3. La incoherencia absurda	307
3.3.2. Enunciación humorística	310
3.3.2.1. Sarcasmo	311
3.3.2.2. Ironía	312
3.3.2.3. Parodia	317
3.3.3. Mecanismo de popularización: coloquialización y vulgarización.....	322
3.3.4. Transtextualidad: Paratextualidad, Intertextualidad e Intratextualidad....	325
3.3.4.1. Transtextualidad y paratextualidad	325
3.3.4.2. Transtextualidad e intratextualidad	327

3.3.4.3. Paratextualidad e intertextualidad.....	328
3.3.4.4. Intertextualidad e intratextualidad	329
3.4. Factores contextuales socioculturales para un receptor taiwanés	335
3.4.1. El tabú y las expresiones eufemísticas explícitas e implícitas.....	335
3.4.2. Lo religioso.....	339
3.4.3. Los refranes y dichos populares	342
3.4.4. Lo gastronómico y económico	344
3.4.5. Lo oriental.....	346
CONCLUSIONES.....	355
BIBLIOGRAFÍA.....	374
ANEXOS DE LA SERIE NOVELÍSTICA, CINEMATOGRAFICA Y	
TELEVISIVA	392

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. Justificación del proyecto

Cierto es que el humor es algo natural y cotidiano en la comunicación humana. De acuerdo con W. Porzig (1974: 15), toda ciencia comienza por el hecho de que alguien se admire de lo cotidiano y natural. También como bien dice V. H. Yngve (1986), el origen de la ciencia probablemente se halla en la curiosidad sobre el entorno, en la búsqueda del conocimiento sobre lo que nos rodea. Conocer tiene mucho que ver con el descubrimiento de regularidades en el entorno que sirven de base a nuestras predicciones. Por ello, a lo largo de la historia muchos filósofos, fisiólogos, sociólogos o lingüistas han derramado mucha tinta con la intención de explorar la naturaleza del humor y de sintetizar sus conceptos quedando a menudo insatisfechos o llegando no pocas veces a infructuosos callejones sin salida debido a la compleja naturaleza y riqueza conceptual del tema. Sin embargo, esto no es impedimento para que podamos emprender un estudio sobre el humor, antes bien, un acicate que nos impulsa a investigarlo en su dimensión semiótica e intercultural.

El hecho de estudiar este tema no ha surgido en un primer momento de la curiosidad de conocer el humor propiamente dicho, sino que es fruto de la propia experiencia y disfrute como lectora de una serie de relatos de Elvira Lindo, narrados en primera persona a través de la boca de un niño, Manolito Gafotas, en los que nos hemos preguntado por qué es lo que estructura y conforma un lenguaje cuajado de ingenio, lucidez, sorpresa, y diversión. Las típicas expresiones fónico-expresivas de Manolito Gafotas: “¡cómo molo!”, “mola un pegote”, “mola un mogollón”, “una verdad verdadera”, “es un rollo repollo”, son contagiosas para el lector, y, por otra parte, también nos llama la atención su franqueza y sinceridad a la hora de presentar su propia visión tanto de la vida familiar y escolar como de la sociedad que le rodea

con un lenguaje mezclado de elementos populares y cultos, coloquiales y formales, pueriles y señoriales, de modo que ante tal serie de contrastes y oposiciones entre expresiones se acrecienta el efecto cómico y la hilaridad.

Una de las características de E. Lindo como escritora consiste en conservar la frescura y la gracia del habla coloquial española con un estilo muy expresivo y en ser capaz de mostrar su intención ingeniosa y lúdica con el lenguaje. Como dice L. Chierichetti (2004), la lengua que emplea la escritora en las novelas de *Manolito Gafotas* está tan lograda que muchos lectores y comentaristas la confunden con la lengua coloquial, o incluso la consideran usada con cierto descuido, sin caer en la cuenta de que se trata de una estrategia humorística¹.

E. Lorenzo, en su artículo de 21.06.97 de *Babelia* (El País) sobre la lengua de E. Lindo, precisaba que no era una lengua artificial, de diseño, sino real y muy actual, elaborada a partir de las expresiones sacadas del medio televisivo:

El desparpajo exhibido por Manolito no lo puedo imaginar en mi niñez ni en la de ningún contemporáneo de entonces. Y es que Manolito es, aunque a veces se queje, un niño privilegiado y realista, nada relamido -¡qué va!-, sumamente inteligente, sin pedantería, que parece el único español que ha sacado provecho de la tele, de la que, por lo que cuenta, no se ha perdido nada. La creadora de Monolito no se ha inventado un lenguaje artificial para presentarnos a este niño, que está impregnado de todas las innovaciones idiomáticas de la tele y los que la frecuentan. El vocabulario a veces insólito que utiliza nuestro héroe es identificable con el de estos innovadores y está salpicado de todos los latiguillos de la jerga mediática.

Tal vez en nuestro estudio podamos correr el riesgo, como nos advierte E.

¹ Tal como manifiesta W. Beinhauer (1973: 12 y 25), el español coloquial se caracteriza por el amplio espacio que en él ocupa el humor. Especialmente, se observa como una estrategia humorística la “sublime irrespetuosidad que el hablante español suele mostrar ante las formas gramaticalizadas, fijas, de su idioma. Siempre se siente con ganas de desencorsetarlas, zamarreándolas con juguetera petulancia”.

B.White (1941) de antemano, de que el “humor can be dissected, as a frog can, but the things die in the process and the innards are discouraging to any but the pure scientific mind”. Sin embargo, las palabras de D. Crystal (1998:1) se ajustan mejor a nuestra intención de realizar el presente trabajo:

Everyone plays with language or responds to language play. We play with language when we manipulate it as a source of enjoyment, either for ourselves or for the benefit of others. I mean ‘manipulate literally: we take some linguistic feature –such as a word, a phrase, a sentence, a part of words, a group of sounds, a series of letters, and make it do thing it does not normally do. We are, in effect, bending and breathing the rules of the language. And if someone were to ask why do it, the answer is simple: fun.

Por tal razón, el presente trabajo se pone en marcha a partir de no solo esta curiosidad personal sino también inquietud académica por estudiar los mecanismos y procedimientos lingüísticos que utiliza la autora para llegar a la creación y construcción de los discursos humorísticos, en su triple versión semiótica: novela, película y serie televisiva; y también con la intención de encontrar una perspectiva diferente que permita contrastar interculturalmente el humor español y taiwanés.

La investigación tiene por objeto describir y analizar los procedimientos lingüísticos y los elementos formales humorísticos que presenta la lengua española en tres medios de expresión: el novelístico, el cinematográfico y el televisivo. Como resultado de la comparación entre los tres medios comunicativos se pretende ver el grado de interacción entre ellos con el fin de poder identificar el proceso de génesis que lleva de las novelas de Elvira Lindo a las películas y posteriormente a la serie de televisión.

Todo ello estará en función de la capacidad interpretativa de un hablante no hispanohablante, en concreto del taiwanés, es decir, los mecanismos interpretativos que

desarrolla el interlocutor, de modo que pueda establecerse un puente que permita descifrar los mensajes humorísticos en contextos culturales lejanos y diferentes.

Previamente haremos un breve repaso histórico por el concepto de humor hasta llegar a su significado actual, con el fin de describir sus características principales y de justificar la dificultad a la hora de establecer su estatus ontológico. Igualmente, abordaremos las teorías existentes acerca del humor y otros conceptos afines, como la comicidad, la risa, la burla, el sarcasmo, la ironía, la parodia, etc., sus causas y la relación intersemiótica que establecen con diferentes soportes expresivos, lo cual nos permitirá estructurar mejor y de forma más completa nuestro plan de estudio.

2. Estado de la cuestión. Breve repaso

¡Ah, las viejas preguntas, las viejas respuestas, no hay nada como ellas!

(Endgame, Samuel Beckett)

2.1. Definición de humor ¿Qué se entiende por humor?

¿De qué hablamos cuando nos referimos y mencionamos la palabra *humor*? ¿Qué es el humor? A diferencia de otros conceptos, cualquier intento de estudio pronto permite ver que no es fácil llegar a un consenso terminológico. En palabras de E. Acevedo (1966:5), “en el intento de definirlo, se baraja tal cantidad de fórmulas que el estudioso experimenta la sensación de encontrarse, inesperadamente, en el interior de un harén: no sabe por dónde empezar”.

Para J. Poncela (1973:29) definir el humorismo es pretender clavar por el ala una mariposa utilizando de aguijón un poste del telégrafo. También el humorista español, A. Lara, interrogado por el periodista J. Sotos², sostenía que: “Eso que nos preguntan siempre y que nunca sabemos explicar”. Incluso podemos citar un chiste fácil que menciona A. M^a Vigara (1994:19), tomado del ilustrador de viñetas Máximo: *Ni Dios lo sabe*.

Ahora bien, ¿es acaso tan indefinible el humor, como pueda parecer? La propia autora de *Manolito Gafotas*, E. Lindo, también reconoció que sería incapaz de explicarlo:

Me lo pregunto todos los días, estamos intentando ver cuál es la mezcla, descubriendo dónde están los límites, hasta dónde se puede llegar, cuándo interviene la moral, cuándo los sentimientos hacen que una cosa pase de ser risible a ser sentimental (http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/08/10/narrativa_espanyol/1092130609.html).

En efecto, según L. Pirandello (2007:93), si quisiéramos tener en cuenta todas las

² Antonio de Lara «Tono», diario *Alerta* de Santander (10-9-1963)

definiciones que se han propuesto los autores, pensadores y críticos, al final, estaríamos confundidos entre tantos pareceres, y no conseguiríamos otra cosa que repetir la misma pregunta. “En lo único en que vamos a estar de acuerdo es en la dificultad de definirlo”.

Una de las mayores dificultades proviene de los conceptos afines a humor. De ello han dejado constancia un buen elenco de autores como:

- P. Baroja (1986: 149): No es fácil siempre separar el humorismo de las especies literarias algo afines; el humorista se confunde muchas veces con el cómico, con el satírico, con el burlón y con el payaso.
- W. F. Flórez (1945: 9 y 10): “Para todo este inmenso público en el que entran doctos e ignaros, las fronteras del humor son elásticas y difusas. Dentro de ellas mete, como en saco de trapero, los productos más heterogéneos: los chistes, el sarcasmo, las payasadas, la ironía, un libro de Quevedo y una “salida” de cualquier excéntrico de circo.
- J. Casares (1961:27): “[...] aún subsiste una lamentable confusión de conceptos entre lo simplemente cómico o festivo, lo irónico, lo satírico y lo específicamente humorístico”.
- I. Iglesias (2000:439): “Buena parte de esas investigaciones han intentado precisar los límites —a menudo confusos— entre fenómenos afines como el humor, la comicidad, la ironía, la sátira o la parodia, aunque muchas veces no se haya conseguido más que una mayor confusión conceptual”.
- M^a Dolores Vivero (2009:263): “A pesar de los numerosos trabajos existentes sobre el humor, se observa la ausencia de categorías generalmente admitidas para referirse a los hechos humorísticos: “humor”, “ironía”, “comicidad” o “burla”, que aparecen a veces como equivalentes. Gran parte de los términos habitualmente empleados (“satírico”, “grotesco”, “ridículo”, “cómico”, “irrisorio”)

no presentan definiciones estables. Otros proliferan sin ser objeto de ninguna definición, cuando no son simplemente empleados en su sentido corriente, a menudo, impreciso (humor “patético”, “delicado”, “poético”).

Parecería justificado que la diversidad de conceptos sea un problema a la hora de acotar y precisar la intensión del término *humor*, dado que a primera vista suele identificarse, como ya hemos mencionado, con conceptos afines como la risa, lo cómico, lo gracioso o lo ingenioso, entre otros. Como señala S. Ullmann (1970:133), el carácter générico de las palabras, por lo general, es una de las principales causas de vaguedad —a excepción de los nombres propios y de un pequeño número de nombres comunes que se refieren a objetos únicos—, ya que las palabras denotan, no entidades singulares, sino clases de cosas o de acontecimientos ligados por algún elemento común. La descripción de Voltarie (1976:618) puede ser bastante explícita al respecto:

No hay ninguna lengua completa, ninguna que pueda expresar todas nuestras ideas y todas nuestras sensaciones; sus matices son demasiado imperceptibles y demasiado numerosos... Nos vemos obligados, por ejemplo, a designar bajo el nombre general de *amor* y de *odio* mil amores y mil odios totalmente diferentes; y lo mismo sucede con nuestros dolores y nuestros placeres.

El intento de abstraer lo que es común y esencial a todas las especies humorísticas para formar un núcleo unitario del concepto de humor, puede ser útil y necesario en un principio, pero, lo que es más importante, en una segunda instancia, conduce a una complejidad de semejanzas entrelazadas, que permiten ver con mayor facilidad las diferencias, que es en definitiva lo que nos parece más relevante.

Por otra parte, no hemos de olvidar que el concepto de humor se transforma y evoluciona con el tiempo, de manera que adquiere un nuevo significado por un cambio en su aplicación y se diversifica según cada cultura, cada comunidad y cada personalidad. Partiendo de estas consideraciones previas, quizá, en vez de

preguntarnos *qué es el humor*, debiéramos reformular la pregunta, preguntando por: *qué humor hablamos, en qué idioma está expresado, qué soporte lo manifiesta, en qué medio o canal se expone*, etc., de modo que por vía inductiva, desde la realización práctica del humor se podría precisar más el concepto teórico.

Lo refleja muy bien R. Escarpit (1962:8):

Por un lado está la palabra que ha sido inventada o adoptada para designar, en cierto país, en cierta comunidad, un conjunto de experiencias vividas, de realidades individuales, cuya cohesión es esencialmente práctica. Por otro lado está la “cosa”, es decir, el producto concluido de una reflexión que ha organizado lógicamente ciertas partes de la experiencia original y que luego ha generalizado el concepto así creado extendiéndolo a otras experiencias ajenas, pero que son semejantes.

También J. Casares (1961:25) ha resaltado esta oposición:

Las manifestaciones del pensamiento y de las artes tampoco presentan una tonalidad homogénea, ya que proceden de regiones distintas y se suele admitir que en esto influye el carácter de las gentes, sus costumbres y hasta el medio físico en que viven. Así, podemos oponer el colorismo que acostumbramos asociar con las provincias levantinas a la pintoresca tropología andaluza, a la sentenciosa gravedad castellana, a la socarronería gallega, etc.

Vista la dificultad que presenta el humor para ser definido, vamos primero a hacer un breve recorrido diacrónico-sincrónico por él, lo cual nos permitirá asomarnos a su evolución y a las circunstancias de cambio. Posteriormente, expondremos los posicionamientos que adoptan los distintos autores respecto al estado de la cuestión, que se han destacado como teóricos más influyentes del humor precursores de la investigación posterior.

2.2. El humor y conceptos afines. Breve recorrido diacrónico-sincrónico

Desde una perspectiva etimológica, la palabra *humor* arranca del latín *hūmor*, *-ōris*, ‘líquido’, derivado a su vez de *(h)ūmus* y *(h)ūmēre*, ‘estar o ser húmedo’. Según el criterio más generalizado entre los investigadores, la evolución del vocablo *humor* se puede deber a tres ámbitos principales:

1) El primero, referido al ámbito médico, donde la palabra *humor* designó en principio cada uno de los cuatro fluidos básicos que los griegos descubrieron en el cuerpo humano y cuyo equilibrio afirmaron que era la base de la salud: *sangre*, *flema*, *bilis amarilla (cólera)* y *bilis negra (melancolía)*. Esta doctrina fue esbozada por Aristóteles (383-322 a.C.) y clasificada por Hipócrates de Cos (460-377a.C.) en su patología humoral, la cual fue proclamada definitivamente por Claudio Galeno (130-200 d.C.). En el siglo II d. C., Galeno hizo avanzar un paso decisivo a la doctrina humoral y defendió que las enfermedades y los temperamentos surgían de un desequilibrio humoral, siendo posteriormente considerado como precursor de la medicina moderna. Precisamente Galeno añadió un quinto humor, que en este caso era un soplo o ‘*spiritus*’, más que un líquido, y lo llamó ‘*pneuma*’.

2) El segundo, referido a lo psicológico, amplió lo fisiológico a lo temperamental, donde el vocablo *humor* del latín ‘líquido’, ‘humores del cuerpo humano’, pasa en la Edad Media al genio o condición de alguien, que se suponía causado por los humores vitales, especialmente cuando se manifestaba externamente. Según J. Casares (1961:22), el humor en las Retóricas de Escalígero y Minturno equivale sencillamente a idiosincrasia, temperamento, naturaleza, carácter, genio, modo de ser, en una palabra.

3) El tercero está centrado en la expresión artística y, más concretamente, en lo teatral. A finales del siglo XVI el dramaturgo inglés Ben Johnson (1573-1637), llevó la

concepción patológica de los humores a la teoría y práctica de la comedia, definiendo tipos teatrales cómicos excéntricos según el humor (o la mezcla de ellos) que los dominara. Se puede encontrar una de las primeras definiciones de humor en el prefacio de su obra *Every Man out of his Humour* (1599:1):

Así, en todo cuerpo humano la bilis, la atrabilis, la flema y la sangre, al correr todas de continuo en cierto sentido y sin poder ser contenidas, reciben el nombre de humores. Aclarado esto, dicho nombre puede metafóricamente aplicarse a la disposición general del carácter: por ejemplo, cuando una cualidad particular posee a un hombre hasta el punto de forzar sus sentimientos, su ingenio y sus talentos, mezclados todos sus flujos, a correr en una misma dirección, entonces sí puede decirse que hay allí un *humor*.

B. Johnson empezó a diferenciar dos tipos de humor: aquel que es característico de la persona y que lo diferencia de otra (*temperamento* o *carácter*) y el que se adopta con afectación, *à la mode*, expresándolo ridículamente en la forma de vestirse, de actuar o de hablar. Desde entonces la palabra *humor* adquirió su sentido en el ámbito teatral, y se refirió a la peculiaridad de una persona, cuya característica es lo absurdo y lo cómico, en especial, con fin de provocar la risa mediante su expresión artística.

En el siglo XVI también se empezaron a utilizar los términos *humorista* para designar a la persona objeto de risa, y el término *hombre de humor* para referir a la persona que poseía el don de hacer reír a los demás imitando las peculiares características del *humorista*. Dicha diferenciación entre ambos se mantuvo hasta el siglo XIX, cuando la palabra *humorista* se empieza a utilizar con su significado moderno, que indica a quien posee el don de hacer reír a los demás, y la expresión *hombre de humor* cae en desuso. El siglo XVI, por lo tanto, fue una época decisiva para la evolución del significado de *humor* como expresión artística en la comedia y empezó a asociarse a lo ridículo, lo gracioso, lo absurdo, etc. Así, nos comenta J. A.

Llera (2010:610), a partir de ese momento, su significado va a ensancharse o restringirse según los autores, los países y las épocas.

Si consultamos ahora las definiciones establecidas por el *Diccionario* de la Real Academia Española en línea, podemos leer:

1. m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.
2. m. Jovialidad, agudeza. Hombre de humor.
3. m. Disposición en que alguien se halla para hacer algo.
4. m. Buena disposición para hacer algo. ¡Qué humor tiene!
5. m. humorismo (|| modo de presentar la realidad).
6. m. Antigüamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo.
7. m. *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.

Como se puede observar, el vocablo *humor* presenta siete acepciones, relegándose a la última la que lleva la marca diatécnica *Psicol.*, que es precisamente la que significa J. Casares (1961:24), para diferenciar *humor* de *humorismo*:

El “humor”, pues, será para nosotros una disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico, y llamaremos “humorismo” a la expresión externa del humor mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc. Así, lo refleja la entrada de la definición de “humorismo” de la RAE, en la primera acepción como “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad”, además “resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas.

P. Sainz Rodríguez (1897–1986:22) afirma que la actitud humorística puede llegar a definirse como una concepción personal del mundo:

Lo cierto es que a través de toda esa evolución vemos que el humor es una reacción personal, temperamental ante las cosas. Puede ser una *boutade*, algo que salga del juicio común y pacto sobre los hechos. Esta inesperada reacción puede producir risa, aunque su característica

esta enunciada muy seriamente... De todo esto se deduce que la actitud humorística supone una concepción personal del mundo, de la vida: eso que los alemanes llaman *Weltanschauung*.

Admitido que el humor suponga una concepción personal del mundo y del entorno, en este mismo sentido W. Fernández (1945:10) opina que “el humor es, sencillamente una posición ante la vida”; sin embargo, cabe reflexionar sobre qué sería esta posición. En 1898 T. Lipps publicó su ensayo *Komik und humour* en el que resume y discute la doctrina entorno a *lo cómico* y al *humor* y da la definición siguiente: “El humor es la sublimación de lo cómico a través de lo cómico mismo”. También J. Casares (1961: 29 y 31), se pronuncia al respecto: “el humor es la interpretación sentimental y transcendente de lo cómico”. Según su opinión, el humor no es una variedad de lo cómico como vienen sosteniendo los filósofos, sino “un fenómeno estético más complejo, un proceso anímico reflexivo, en el que entra como materia prima e inmediata el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas; finaliza diciendo que “en el fondo de todo proceso humorístico está lo cómico”. Sin embargo, para C. F. de la Vega (1963:23) esta actitud o disposición se concreta en

Un esfuerzo para evitar la tragedia y la comicidad, y por lo tanto para evitar el llanto y la risa o, lo que es lo mismo, un esfuerzo para no perder la cabeza [...]. La verdadera tragedia y la verdadera comicidad son casos extremos, casos sin posible respuesta con sentido, y el humorismo es, precisamente, la respuesta con sentido allí donde es difícil encontrarla, donde parece que no la hay.

Vamos viendo que la concepción del humor ha ido cambiando desde sus orígenes, dándosele desde un matiz cómico hasta uno de sublimación, y se ha ido intelectualizando o formalizando por la aportación personal de diversos y sucesivos escritores.

Según M^a C. Serrano (1991:24), hay dos posturas: a) una analítica que diferencia el humor de otros conceptos como la comicidad, lo grotesco, la ironía, etc.; todos ellos, aunque unidos por algo común, son diferentes entre sí; b) una postura ecléctica, que aúna todos estos conceptos en el humor.

Desde una postura analítica, muchos autores reconocen la independencia de dos entidades distintas: lo cómico y el humor. Se opina que lo cómico sólo busca la risa para la diversión y carece de elevación intelectual, en cambio, el humor apunta a una comprensión y a una facultad del entendimiento.

P. Petit (1969:12-13) ha delimitado las fronteras entre humorismo y comicidad:

Humorismo, queridos lectores, es ni más ni menos que ironía, o sea, burla fina que no hiere porque nace de un corazón sin odio y de una mente en la que cabe la poesía; el humorismo constituye una actitud benévola, refinada y espiritual. El humorista es un sujeto sabio que si de algo peca es de excesivamente humano. Y el humorismo persigue un solo propósito: provocar una sonrisa interior y como una reflexión [...] de una cordial y humanísima filosofía. Por el contrario, la comicidad, lo repetimos, es harina de otro costal; la comicidad es mera bufonería y peca grandemente de indiscreta; la comicidad se basa en el sarcasmo y persigue el ridículo para provocar la risa tan desenfrenada como inconsiderada.

Para C. Osete (1970: 75-94), el humorismo es universal y comprensivo, lo cómico carece de elevación intelectual y de contenido afectivo, la sátira es concreta y cruel; el sarcasmo o la diatriba son violentos, amargos y negativos.

Según S. Vilas (1968), el humor suele ocasionar reflexión, y sus componentes son benevolencia, talento, sutileza, tolerancia, humanidad, disculpa, comprensión crítica; en cuanto a la comicidad, carece de caridad y emoción, necesita público para manifestarse y produce risa, incluso ironía, es decir lo contrario de lo que se quiere decir y está condicionada por la oportunidad y la intención; sátira, es un límite de la

ironía y se trata de una crítica inflexible, implacable, fría, ofensiva, insultante, didáctica por su interés de reformar, educar o corregir³.

E. Acevedo (1966: 281 y 282) defiende que “el humor es lo cómico dignificado por la defensa de una filosofía suprasocial”, es decir “cuando partiendo de lo cómico sólo se busca la risa, sin finalidades pensativas posteriores, no hay humor”.

Esto mismo también lo ilustró A. M^a Vígara (1994:18) con el ejemplo de dos maestros del humor gráfico, Mingote y Forges, improvisadamente y al alimón (en abierta colaboración coloquial), que lo han descrito con gracia y precisión:

—Uno va por la calle, se cae: eso es lo cómico.

—...Lo humorístico es lo que dice después el tío...⁴ .

La observación de Á. López (2008: 242) a este respecto puede ser bastante interesante, ya que, a su parecer, aunque los significados de los términos *cómico* y *humor* parecen remitir al ámbito de la risa o la sonrisa, existe una diferencia aceptada por muchos, consistente en que lo *cómico* alude a situaciones y el *humor*, a discursos. Una caída al resbalar con una piel de plátano, una tarta que impacta en la cara, un personaje vestido de forma extravagante, se consideran cómicos; un chiste, una anécdota graciosa, un juego de palabras, se tienen por humorísticos. Pero añade que “el humor se alcanza tanto por las situaciones [...] como por la forma de relatarlas [...], dualidad que sigue vigente hoy en día”.

³ Sin embargo, según J. A. Llera (2004:529), “los ensayistas Celestino Fernández de la Vega (1963) o Santiago Vilas (1968) se pierden por trochas equivocadas tratando de discriminar dos conceptos como los de comicidad y humor que históricamente no pueden separarse con claridad. Etimológicamente tampoco, ya que el salto de la acepción fisiológica a la literaria se da en el seno de la comedia de caracteres inglesa, en el siglo XVI. Objetan que el humor es un producto de la Modernidad, pero confunden las palabras con las cosas. La búsqueda de los rasgos distintivos del humor puede convertirse en una tarea existencial repleta de sentido. Todos los que hemos escrito sobre el humor en alguna ocasión hemos sentido también la necesidad de explicar qué significa para nosotros”.

⁴ Sacado del coloquio informal que surgió a sus intervenciones en los cursos de verano de la Universidad Complutense (“El humor en serio”, 9 julio 1991), citado por A. M^a Vígara.

Igualmente, dice N. Ramos (1984:270), desde una interacción comunicativa, que la comicidad no requiere una complicidad del lector, sino que surge por el azar. En cambio, el humor necesita una cooperación del receptor, y además se vincula directamente con el sujeto.

Desde una postura ecléctica que aúna todos conceptos de humor, W. Beinhauer (1973: 21y 23), decide emplear como sinónimos los términos *humor (humorismo)* y *comicidad*, en medio de tanta confusión terminológica y siguiendo el uso actual. Así, considera que en la lengua actual *humorismo* es un término que abarca todo aquello que produce *hilaridad*: lo *jocoso*, lo *chistoso*, y lo *cómico*.

Resumiendo los argumentos expuestos hasta aquí, de acuerdo con A. M^a Vigara (1994:21 y 23):

Una y otra concepción parten de puntos de vista diferentes y no son, como puede apreciarse, incompatibles, sino complementarias; y en lo que atañe al chiste, humor, humorismo y comicidad son aspectos que aparecen en él entrelazados, y risa y sonrisa no tienen por qué ser incompatibles; los consideramos grados distintos de la reacción (personal) posible programada en el chiste y ante él experimentada; la ironía, en cambio, es "meramente una figura retórica, un artificio ", un procedimiento, una técnica, un recurso expresivo, uno de los muchos que el humor puede utilizar para manifestarse, pero en modo alguno el más importante y mucho menos el único posible.

Este recorrido nos permite constatar la complejidad del tema del humor, pero, por otra parte, también nos permite comprender que es preciso diferenciar entre la terminología del humor y el fenómeno humorístico, ya que hemos podido observarlo como término, desde su etimología hasta las definiciones establecidas por el diccionario de la *RAE*, pero, también, al tratarlo como fenómeno, entra en juego el hecho de reflexionar acerca de toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción, de manera

independiente.

Entonces, habrá que preguntarse qué es lo que se entiende por un lenguaje humorístico, cómo es la interacción entre el lenguaje y el humor. ¿Es un lenguaje que expresa un contenido humorístico o es el humor que toma el lenguaje como medio para expresar diferentes temas intencionadamente⁵? Tal vez esta pregunta podría ser superficial de alguna manera si no tuviéramos en cuenta quién es el sujeto que lo emplea, es decir, tanto el humor como el lenguaje no se pueden emplear por sí solos ni pueden darse fuera del ámbito humano. Así, comenta H. Bergson (1984:26), “Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico”. Con esta premisa, como indica J. Cervera (1991:76), si el humor puede verse como lenguaje, “habrá que definirlo como una forma de comunicación entre los humanos que se sirve de la broma, del absurdo, del ridículo, de la ironía, de la comicidad, del equívoco, del doble sentido, del desplazamiento brusco de significados, etc...”, y añade:

Queda claro que como forma de comunicación el humor tiene sus propias estrategias compartidas súbitamente entre el emisor y el receptor. Se consigue así que el mensaje no se descodifique en su literalidad, sino en otro plano distinto, merced a una interpretación diferente. En realidad lo que llamamos broma, absurdo, ridículo y demás procedimientos forma parte de un lenguaje figurado susceptible de clasificación, pese a que sus recursos revisten tal variedad y multiplicidad que aconsejan sus denominaciones genéricas. Entre los efectos de su empleo hay que tener en cuenta la potenciación de la comunicación a lo que Stephen Potter califica como “algo que provoca una diversión sosegadamente analítica” y que completa identificando el humor con “la capacidad de experimentar esa diversión”.

⁵ Según W. Beinhauer (1973:23), lo que interesa realmente no es lo humorístico (o cómico) en sí, sino los medios de que dispone el lenguaje para expresarlo. En este sentido abunda L. Ruiz (2012:15), cuando afirma que el humor usa el lenguaje como medio para emplear intencionadamente elementos culturales, sociales, religiosos, políticos, [...] que, de hecho, estarán presentes en las explicaciones del humor.

Por lo tanto, la definición del diccionario de la *RAE*²³: “con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc., cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia”, se ajusta a nuestra investigación teniendo en cuenta la actitud comunicativa adoptada.

Podemos interpretar que se trata de una interacción mutua, porque mientras se presenta una intención lúdica de un hablante-emisor con la capacidad de mostrar lo que hay de cómico o de ridículo en las cosas, a la vez, también está implícita una capacidad de comprensión por parte de un receptor, dado que se trata de un descubrimiento de lo que hay de cómico o ridículo.

Por otro lado, también nos permite intuir que el autor de una obra humorística suele poseer dichas capacidades, es decir, la capacidad de percibir lo que hay de cómico, y a la vez puede materializarlo mediante diferentes soportes. Así, cuando se utiliza como forma concreta de comunicación para la interacción lúdica, como expresa A. M^a Vigara (1994:24), el humor se comporta como un estímulo que se basa en el manejo de resortes intelectuales y que precisa de una cierta complicidad afectiva entre los comunicantes para cumplir su cometido: producir una respuesta, estereotipada y predecible, a nivel de reflejo fisiológico (la risa o sonrisa).

De modo que según N. Ramos (1984:270), el mensaje humorístico constituye la objetivación artística de esa actitud en un dibujo, un cuento, una novela, una pieza teatral, etc. La objetivización supone un distanciamiento, es decir, o bien un desdoblamiento del sujeto (en autor y personaje), o bien una utilización del otro (de un personaje notoriamente distinto del autor) para expresar la actitud de este último. Se produce, por tanto, una complicación que está en la base de la riqueza del sentido del texto humorístico.

Como nos dice el ensayista taiwanés Yu Guangzhong (2008:48-49), de manera ingeniosa, para describir el humor, en su opinión, existen tres tipos de categorías de personas. La primera categoría es la del humorista: la persona que percibe y expresa el humor mediante diferentes soportes. La segunda categoría, a pesar de no poder crear una obra humorística, es la de quien puede entenderla y disfrutarla, como capacidad de comprensión e interpretación. La tercera categoría, corresponde a aquellos que ni pueden crear el humor ni pueden percibirlo, sin embargo, este es el perfecto material base de la creación humorística, es decir, sirve como objeto de risa.

Resultan bastante acertadas las palabras de S. Attardo (2001:67), acerca de que el humor puede considerarse como competencia y como actuación. Lo primero se define como:

The capacity of a speaker to process semantically a given text and to locate a set of relationships among its components, such that he/she would identify the text (or part of it) as humorous in an ideal situation.

La actuación, por otra parte, es:

The actual encounter of two speakers (not necessarily physically copresent), in a given actual place and time, i.e., in a given context.

Así, el humor como competencia propuesto por S. Attardo supone la capacidad de los hablantes para hacer y comprender el humor, tanto sus aspectos semánticos como pragmáticos e, incluso la posibilidad de establecer diferencias con otras formas similares, como la ironía. El humor como actuación se refiere a los aspectos sociales de su empleo (dominio social, afiliación a un grupo, cortesía, persuasión, etc.) o las reacciones interaccionales que causa (risa, sonrisa, sarcasmo, juego lúdico).

A continuación, pasamos a hacer una revisión de algunas de las teorías más destacadas sobre el humor, puesto que en nuestro siglo, se ha tenido que recurrir a estas fuentes teóricas, básicas en el tratamiento del humor. En este sentido afirma M^a T. Sánchez (1999:10): “los filósofos han trabajado mucho para llegar a identificar los

rasgos esenciales que subyacen en todas las manifestaciones humanas consideradas, de una u otra forma, como humorísticas. En función de lo que ellos caracterizan como humor y humorístico, se suele hacer una triple clasificación de estas teorías filosóficas”, correspondientes a tres parámetros: la superioridad, la descarga y la incongruencia.

2.3. Precursores teóricos de la investigación sobre el humor

Hay diversos autores que se han ocupado del humor desde un enfoque filosófico general. Dichos enfoques responden a las teorías de la superioridad, de la descarga y de la incongruencia. Entre los autores destacan: I. Arribas (1997), R. Johnson (1976), P. K. Spiegel (1972), G. Milner (1972) o V. Raskin (1985), de los que posteriormente haremos un comentario más detallado en cada una de las tres teorías mencionadas.

Aparte de estos tres enfoques, también se ha de hacer referencia al trabajo de J. A. Llera (2003), quien aporta otra teoría de naturaleza estética, proveniente del romanticismo alemán, concretamente de J.P. Richter en su *Introducción a la Estética* (1804), donde presenta una buena síntesis de las ideas románticas en torno al humorismo. Ofrece una triple clasificación teniendo en cuenta la relación entre el sujeto y el objeto como componente risible: 1) El sujeto que ríe: Teorías de superioridad, psicoanalítica, estética; 2) El sujeto que ríe en su contexto: Teoría antropológica, sociológica; 3) El objeto que ríe: Teoría de la incongruencia.

J. A. Hernández (2001:15), por su parte, ofrece una cuádruple clasificación para trabajar el humor, desde: 1) la Semiótica: se define el humor como un lenguaje de signos. Un lenguaje peculiar que nos permite contrastar, comparar, conjugar, jugar y sorprender. 2) la Estética: se considera el humor como un lenguaje artístico, un modo de creación innovadora. 3) la Poética: se aborda el humor como un discurso literario con un código poético propio; 4) la Antropología: se concibe el humor como una

manifestación cultural humana.

A nuestro parecer, estas clasificaciones en realidad no son compartimentos estancos, ya que muchas veces la diferencia entre ellas no es clara, es una diferencia de matiz, por lo que los distintos enfoques no son excluyentes, dado que ciertas características se pueden abordar desde distintas teorías, según el punto de vista que se adopte, y eso nos permite entender el humor como un campo de estudio que siempre está abierto a lo interdisciplinar.

Sin ánimo de ser exhaustivos, pasamos a exponer las tres teorías más representativas y mayoritariamente aceptadas, dadas su visión global y su capacidad integradora de abarcar otros campos.

2.3.1. Teorías de la superioridad

Las *teorías de la superioridad* defienden que toda experiencia humorística surge como manifestación del sentimiento de superioridad del hombre hacia el hombre, e incluso hacia uno mismo en un momento determinado, siendo así que fundamentalmente se fijan en la risa cuando su causa proviene de la desgracia. Dicha concepción fue defendida por Platón (427-347BC) y Aristóteles (384-322BC), y se mantuvo hasta el siglo XVII cuando el filósofo inglés T. Hobbes (1588-1679) dio una nueva forma más sólida y estructurada a la teoría de la superioridad del humor.

La teoría de Platón, vinculada a la risa y el humor, está presente en sus obras *Filebo* y *La República*, donde el autor afirma que lo cómico genera un sentimiento mixto y opuesto en el alma, en el que se funden el placer y el dolor. En *Filebo*, Platón le hace decir a Sócrates que reconoce que la comedia es un tema importante de estudio, estableciendo que el afecto específico relacionado con la comedia es la envidia, una satisfacción maliciosa de superioridad que sentimos al descubrir un vicio o una desgracia en el otro, y nos causa risa: Se puede encontrar esta conversación en:

Sócrates: —¿No hemos dicho que la envidia es la que produce en nosotros este sentimiento de alegría, en presencia de los males de nuestros amigos?

Protarco: —Necesariamente.

Sócrates: —De esta reflexión resulta que cuando nos reímos de la parte ridícula de nuestros amigos, mezclados el placer con la envidia, y, por lo consiguiente, el placer con el dolor, puesto que ya hemos reconocido que la envidia es un dolor del alma, el reír un placer, y que estas dos cosas se encuentran juntas en tal caso. (*Filebo*, [2008] 50a)

La risa justamente surge de esta yuxtaposición entre dos sentimientos opuestos y encontrados como son el dolor y el placer. Los seres humanos se ríen de lo que es ridículo, sin embargo, para Platón, el ridículo se debe a una falta de conocimiento de uno mismo, por ello, no sólo hay que evitar lo ridículo, también es necesario evitar los excesos de risa, tratando de mantener un estado de templanza y equilibrio sin reacciones excesivas, porque corrompen y afectan de manera negativa al alma. Así, en *La República*, condena la risa por la pérdida de autocontrol que supone: “[...] no conviene que los guardianes sean gente pronta para reírse, ya que, por lo común, cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta” ([1999] III, 388e).

En cuanto a la teoría del humor de Aristóteles, se encuentra en fragmentos procedentes de diferentes obras: la *Poética*, la *Retórica*, y la *Ética a Nicómaco*, donde el filósofo comparte muchas de las ideas de Platón, puesto que también considera la risa y lo cómico como la manifestación de un sentimiento negativo provocado por la inferioridad del ser humano.

En la *Poética* ([2002] 1449a) especifica el autor cómo lo cómico se relaciona con lo feo, pero se desvincula del dolor:

La comedia es, tal como dijimos, la imitación de individuos de más

bien baja ralea, pero no de cualquier especie de vicio, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor.

En 1651 T. Hobbes publica *Leviatán*, su gran tratado sobre el poder excesivo. En sus páginas llama “gloria súbita” (*sudden glory*) al entusiasmo repentino, a la pasión que mueve a aquellos gestos que constituyen la risa; es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada o por la aprehensión de algo deforme en otras personas.

A este propósito, T. Hobbes considera que el fenómeno de la risa tiene su origen en el sentimiento provocado por la victoria de quien se ríe sobre los demás, como un estado de autovaloración y de autosuficiencia frente a las dificultades o errores del prójimo, y este sentimiento de vanidad súbita provoca regocijo y risa. En este sentido, se considera cómica una situación al ver que el otro fracasa, mientras pensamos que nosotros la superaríamos con más y mejores posibilidades.

Esta teoría explica que los estímulos repentinos nos complacen y nos hacen sentir superiores o mejores que otros, o mejores de lo que éramos antes. Cuando se describe el elemento agresivo que pueda existir en el humor, es cuando se hace referencia al sentimiento de superioridad, aunque sea en circunstancias especiales.

A mediados del siglo XIX, Ch. Baudelaire también aborda la comicidad en su obra *Lo cómico y la caricatura* (1989:23), donde manifiesta que: “La risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración”

Este autor distingue dos tipos de comicidad: a) la comicidad ordinaria o significativa, es decir, la que produce una risa espontánea que puede estar al alcance de todos al reírnos de alguien o de algo; b) la comicidad absoluta, que produce una hilaridad loca, desgarrada y desternillante, a la manera de Rabelais, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, al reírnos con y hasta de nosotros

mismos.

La primera noción de lo cómico está caracterizada por su simplicidad, sus costumbres, su intención satírica como expresión de la superioridad del hombre sobre el hombre; en cuanto a la segunda noción, se caracteriza por ser grotesca, al implicar una risa apoyada en mecanismos más profundos, menos utilitarios y que aspiran a dar cuenta de la superioridad del hombre con respecto a la naturaleza. Jerarquiza ambos conceptos, cuando los define de la siguiente manera: “Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación” (Baudelaire 1989:34).

El ensayista francés H. Bergson (1859-1941) publica en la *Revue de Paris* uno de los ensayos más influyentes sobre la materia, *Le rire* (1899). Su trabajo se desarrolló dentro del marco de las teorías de la superioridad retomando la tradición clásica de Platón y Aristóteles, y al mismo tiempo se centró en las funciones sociales de la risa, a las que considera una característica exclusivamente humana y con unos fines sociales específicos.

Para H. Bergson (1971:14-18), los hechos cómicos poseen tres rasgos básicos:

- 1) fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico;
- 2) la risa suele ir acompañada de la insensibilidad; su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción; lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura;
- 3) hay que destacar que dicha inteligencia ha de estar en contacto con otras inteligencias. La risa debe tener una significación social.

De este modo, la teoría de Bergson introduce un aspecto relevante: lo cómico no admite emoción y procede de la rigidez, de la inflexibilidad de una persona o una cosa que personificamos. En su opinión, nos reímos de una persona cuando nos causa una impresión determinada porque actúa de manera inflexible, rígida o mecánica. El

automatismo nos convierte en imitables, ya que imitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha dejado que se introduzca en su persona. Por eso, las imitaciones impresionan, sorprenden y hacen reír. La explicación es que mentalmente superponemos los personajes y al no existir una concordancia nos asombra y surge la risa.

Tanto el humor como la ironía hallan su fuerza en lo inesperado, en el pronóstico erróneo, en el equívoco y en la posición de lucidez de la audiencia, y se encarga de plasmar –en positivo o en negativo– la realidad que el emisor considera censurable, pero en ninguna de ellas se enuncia “lo que debería ser”. Se trata, en uno y otro caso, de “un juego, subordinado como todos los juegos, a un convenio previamente aceptado” (Bergson 1971:88).

Las aportaciones de H. Bergson no se limitan al ámbito social del humor, también se aplica su teoría al análisis de la comicidad verbal desde una perspectiva común con los estudios pragmáticos y traductológicos. Según este autor, el efecto cómico verbal puede tener dos categorías diferentes: a) la comicidad expresada a través del lenguaje; b) la comicidad creada con el lenguaje. En su opinión, la primera clase de comicidad podría traducirse a otro idioma, aunque se perdería parte del significado vinculado con las específicas características de la comunidad de habla en la que se generó el humor. En cuanto a la segunda, es generalmente intraducible porque está estrictamente vincualda con las formas lingüísticas utilizadas, dado que es el lenguaje lo que resulta cómico.

Según H. Bergson (1971:74), existen tres procedimientos fundamentales para producir el efecto cómico situacional que son: la *repetición*, la *inversión* y la *interferencia de las series*.

La repetición, según H. Bergson (1971:75), muchas son las obras de Molière en

que desde el principio hasta el fin se repite una misma serie de acontecimientos. En la Escuela de las mujeres viene a repetirse el mismo efecto en tres tiempos: 1. Horacio cuenta a Arnolfo lo que se le ha ocurrido para engañar al tutor de Agnes, que resulta ser el mismo Arnolfo; 2. Arnolfo cree haber parado el golpe; 3. Agnes hace que las precauciones de Arnolfo reducen en beneficio de Horacio.

Para H. Bergson, la inversión tiene tanta analogía con el anterior, por ello se centra con definirlo sin insistir en sus aplicaciones:

Imaginad ciertos personajes colocados en cierta situación, y sólo con hacer que esta situación se repita y que los papeles queden invertidos, tendréis una escena cómica. A esta clase pertenece la doble escena de salvamento en el *Viaje de M. Perrichon*. Pero tampoco es necesario que dos escenas simétricas pasen a nuestra vista. Bastará que el autor nos muestre una de ellas, con tal que esté seguro de que pensamos en la otra. Por eso causa risa el procesado que predica moral a los jueces, el niño que pretende dar una lección a sus padres, todo aquello, en suma, que puede comprenderse bajo el título del “mundo al revés”. (1971:77)

Respecto a la transferencia de las series expresa como lo siguiente:

Pensad en el cautiverio de Bonivard en el castillo de Chillon: he ahí una primera serie de hechos. Imaginad en seguida a Tartarín en su excursión por Suiza, detenido y encarcelado: segunda serie, independiente de la primera. Haced que Tartarín se quede sujeto a la misma cadena Bonivard y que por un momento parezca que coinciden ambas historias, y tendréis una escena sumamente divertida, de las más divertidas que la fantasía de Daudet imaginaria. (1971:82)

En cuanto a la comicidad de palabras, está basada en las tres leyes fundamentales de *la transformación cómica de las proposiciones*, como son: la *inversión*, la *interferencia* y la *transposición*:

Una frase ha de resultar cómica si al darle la vuelta sigue ofreciendo un sentido, o si expresa indiferentemente dos sistemas de ideas

enteramente independientes, o también si se obtuvo comicidad transponiendo una idea a otro tono que no es el suyo (H. Bergson 1971:96).

La inversión: En una comedia de Labiche, un personaje grita al inquilino del piso de encima que le ensucia el balcón: “¿Por qué arroja usted sus colillas sobre mi terraza?” A lo que responde el inquilino: “¿Por qué pone usted su terraza debajo de mis colillas?” (1971:97)

La transposición: Juan Pablo Rícher: “El cielo comenzaba a pasar del negro al rojo, semejante a una langosta que crece.” (1971:100)

Estas observaciones nos parecen bastante certeras desde un punto de vista lingüístico. En efecto, mecanismos como la paráfrasis, la ironía, el retruécano y el juego de palabras, entre otras, se adecuan a lo observado por H. Bergson. De ahí que sea conveniente analizar y profundizar en dichos procedimientos como una pauta de análisis ciertamente orientadora.

En este sentido, Á López (2008: 249) las trata como figuras de discurso:

La antigua Retórica distinguía figuras *per adiectio* (repetición), *per transmutatio* (inversión) y *per immutatio* (interferencia). Ejemplo del primer procedimiento sería la *epanadiplosis* (el verso de A. de Ercilla: *Amores me dieron corona de amores*); ejemplo del segundo, el *quiasmo* (el verso de Rubén Darío: *Como en un vaso vierto mis dolores / de lejanos recuerdos y desgracias funestas*); del tercero, en fin, cualquier tropo, por ejemplo la *metonimia* (el verso de Quevedo: *En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja*).

2.3.2. Teorías de la descarga

Las teorías de la descarga interpretan el humor como efecto de una descarga de exceso de energía física. La liberación de tensión física fue descrita por H. Spencer en su obra *The Physiology of Laughter* (1860), donde se dice que todas las emociones

humanas son formas físicas de energía nerviosa, de manera que la única función de los movimientos que acompañan a la risa es la descarga de una acumulación de energía nerviosa innecesaria.

H. Spencer describe la risa como un fenómeno de la descarga de excitación anímica y constituye una prueba de que el empleo psíquico de tal excitación ha tropezado bruscamente con un obstáculo. La situación psicológica que se resuelve en la risa es descrita de la forma siguiente: “Laughter naturally results only when consciousness is unawares transferred from great things to small –only when there is what we may call a descending incongruity” (1964:116).

En 1905 S. Freud publicó un ensayo titulado *El chiste y su relación con lo inconsciente*, donde aborda la cuestión de la génesis del placer cómico y del humor desde un punto de vista dinámico. Considera que a lo largo de vida los seres humanos van acumulando energía por la represión del sentimiento y pensamiento prohibidos, y la risa justamente responde a una descarga física y psíquica para su liberación.

Para S. Freud (2008:242), existen tres tipos de manifestaciones risibles: el chiste, lo cómico y el humor. La diferencia entre ellos radica en el tipo de energía psíquica que se libera: “el placer del chiste nos pareció surgir de *gasto de coerción ahorrado*; el de la comicidad de *gasto de representación (de carga) ahorrado* y el del humor, de *gasto de sentimiento*”.

Dicho de otro modo: el chiste es el placer en la medida en que un hombre expresa abiertamente aspectos de la realidad ante los que comúnmente se muestra inhibido y acumula represión, por lo que, al igual que en los sueños, se puede dar rienda suelta en él a sentimientos y pensamientos prohibidos. La comicidad nos hace reír cuando verificamos mediante una comparación lo que nos hemos ahorrado identificando el proceso psíquico que se realiza en otra persona. El humor, finalmente,

es placentero cuando ahorramos, evitamos y no somos alcanzados por los sentimientos emotivos (no placenteros) que esperamos que acompañen a una situación.

En este sentido comentan R. Hidalgo y S. Iglesias (2009:434):

el humor permite tratar tabúes y emociones dolorosas de una forma menos penosa y, sobre todo, burlar la vigilancia que nuestra conciencia ejerce sobre ellos. Por otro lado, ya vimos que el humor parece devolver al ser humano al periodo infantil en que no existían las represiones del pensamiento racional y el deber social. Esto es lo que tradicionalmente ha explicado la proliferación de chistes y bromas sobre el sexo, así como el humor negro y el cinismo.

Por otra parte S. Freud (2008:15) también llega a reflexionar acerca de cuál es el rasgo principal del chiste, si es el pensamiento expresado en la frase lo que lleva en sí el carácter chistoso, o si el chiste es privativo de la expresión que el pensamiento ha hallado en la frase. En su opinión, una idea o un pensamiento puede ser expresado por medio de diferentes formas verbales, y para lograr un efecto chistoso tendrá mucho que ver con la forma de la expresión verbal. Es decir, cuando el hablante realiza una selección lingüística, también manifiesta una actitud y una posición, así, muchas veces tanto la forma como la intención del emisor son factores decisivos para una creación del chiste verbal.

Por último, señalaremos que S. Freud (1905; 2008:238), al considerar el concepto de humor como una de las operaciones psíquicas más elevadas en el ser humano, comenta lo siguiente:

El humor comprende numerosísimas especies, cada una de las cuales corresponde a la naturaleza peculiar del sentimiento emotivo que es ahorrado en favor del placer humorístico: compasión, disgusto, dolor, enternecimiento, etc. Además, el número de estas especies parece ilimitado, pues los dominios del humor se amplían cada vez que el artista o el escritor logran someter al humorismo emociones que antes

reinaban libremente y convertirlas en fuentes del placer humorístico por medio de procedimientos análogos a los de los casos antes examinados.

2.3.3. Teorías de la incongruencia

Las teorías de la incongruencia consideran que el humor se basa en el descubrimiento de una realidad o un pensamiento que no concuerda con lo que se esperaba. Dichas teorías se han desarrollado en especial a partir del siglo XIX, en la obra *Reflections upon Laughter* (1725) de F. Hutcheson, donde se sostiene que la esencia del humor reside en una incongruencia o choque entre dos ideas o mundos incompatibles que, sin embargo, coexisten en el marco del texto humorístico. I. Kant defendió este concepto de incongruencia humorística, en su *Crítica del juicio* (1790/1977: 240), y expone que la risa “surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada”. Considera que la incongruencia es como el contraste entre lo descubierto y lo que se esperaba.

Por otra parte, A. Shopenhauer (1818/1960:168) en su obra *El mundo como voluntad y representación*, teoriza acerca del mecanismo o fundamento de la risa. Afirma que esta surge de una falta de consistencia entre el pensamiento y la realidad; es decir, existe un cambio inesperado o una alteración:

La causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa imaginada, es decir, entre la abstracción y la intuición.

Y añade que cuanto más grande e inesperada sea la incongruencia entre percepciones y pensamientos, también más violenta será la risa

Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la

concepción del que ríe, tanto más violenta será la risa. Por consiguiente, para producir la risa se necesita siempre un concepto y una cosa particular, un objeto o acto que puede ser incluido en él y representado por él, pero que bajo otro aspecto más importante no entra en él y difiere de modo sorprendente de todo lo que ordinariamente se incluye en tal concepto. En los chistes no se trata de un objeto intuitivo o real, sino un concepto específico subordinado a otro superior o genérico, sin embargo, se produce la risa porque la imaginación lo realiza, es decir, lo sustituye con una representación visible, surgiendo entonces la divergencia entre el concepto y la intuición (*ib ídem*:168).

Por otra parte, A. Schopenhauer también hace una diferencia entre la ironía y el humorismo. Según él, son dos conceptos que se emplean de diferente manera: mientras en la ironía la broma se oculta detrás de lo serio, en el humorismo es lo serio lo que esconde detrás de la broma. De esta forma afirma que “la ironía comienza seriamente y acaba riendo. El humorismo sigue el proceso contrario” (*ib ídem*:74). Para este autor, el humorismo representa el predominio de lo subjetivo sobre lo objetivo en la manera de considerar el mundo; es la expresión poética o artística de algún modo cómico o grotesco cuando lo que se oculta es pensamiento grave.

Según M^a Á. Sánchez (1999:19), la tesis de A. Schopenhauer así como el hecho de haber destacado el factor de lo incongruente como la clave del humorismo, han constituido una buena parte de la base de las investigaciones teóricas posteriores, tanto de carácter filosófico como retórico o lingüístico.

2.4. Aplicación teórica de la incongruencia desde la perspectiva lingüística

Con respecto a los estudios lingüísticos acerca del humor, se considera la incongruencia o disonancia cognitiva como un mecanismo básico para la producción del humor. Casi todos los autores sugieren que existe una dualidad de planos que concurren en un mismo texto humorístico o pueden provocar un efecto humorístico.

Por ejemplo, para Á. López (2008:249), la dualidad, la biserialidad, el contraste que subyace tanto a las figuras retóricas como a los recursos humorísticos es el que existe entre un signo lingüístico, de mayor o menor extensión, y su conciencia metalingüística correlativa.

En opinión de R. Hidalgo y S. Iglesias (2009: 435), la teoría de la incongruencia se ha beneficiado de su versatilidad para ser reinterpretada sucesivamente por distintas teorías semánticas y pragmáticas, por ejemplo, en el ámbito de la semiótica se habla de *ruptura de isotopías* (Greimas 1966), en el enfoque semántico-cognitivo (Raskin 1985, ampliado en Raskin y Attardo, Norrick 1986), de *oposición* o conflicto de *guiones (scripts)*, *marcos (frames)* o *esquemas*.

En ello coincide M. A. Guerra (2013:7):

[...] partiendo de la semántica y la lingüística cognitiva, la Teoría General del Humor Verbal (Attardo y Raskin, 1991; Attardo, 1991, 2001 y 2006), deudora de la teoría de la incongruencia (Kant, 1790; Schopenhauer, 1818), sostiene que los mecanismos de comprensión del humor están basados en la resolución, parcial o total, de una incongruencia producida por la alternancia de marcos cognitivos (*scripts*) incompatibles.

Desde un punto de vista pragmático, M^a T. Sánchez (1999:16) reinterpreta la teoría de la incongruencia a partir de la inadecuación contextual:

El sentido del enunciado humorístico entra en contraste con el conjunto de supuestos contextuales accesibles, en un primer momento, al interlocutor. Esa inadecuación contextual obliga al oyente a inferir una intención lúdica en el hablante para haber emitido tal enunciado persiguiendo una pertinencia óptima del mismo. La aparente incongruencia inicial, que ahora resulta interpretada adecuadamente, es la base de la hilaridad y el efecto lúdico en ambos interlocutores.

A continuación, revisaremos los diferentes enfoques o estudios que parten en

mayor o menor medida de la teoría de la incongruencia para la creación y la percepción del humor verbal. Posteriormente profundizaremos en algunos aspectos en concreto que nos servirán como marco teórico para desarrollar nuestra investigación.

2.4.1. Teoría estructuralista y teoría semiótica del humor verbal

Uno de los pioneros en los estudios lingüísticos del humor fue J. A. Greimas. En su obra *Semántica Estructural* (1966) desarrolla el concepto de la ruptura de isotopías. Dicho concepto ha tenido mayor presencia en Europa en cuanto a la investigación del humor verbal durante los años 60 y 70. Para E. Gironzetti (2013:77) la teoría de Greimas se puede considerar como una de las primeras teorías lingüísticas del humor de base semántica, fundamentada en la idea de la incongruencia.

J. A. Greimas (1966: 70-71) trabaja la organización estructural del texto humorístico y señala que los chistes tienen dos partes esenciales, con el desempeño cada una de su propia función: la narración, que presenta la primera isotopía y el diálogo, que rompe la primera isotopía oponiéndola a otra, es decir, ofreciendo una interpretación diferente del texto.

La clave que posibilita la colisión de isotopías en los chistes es lo que Greimas denomina el término conector, que pone en relación las dos partes precedentes como una oposición disfrazada. Al mismo tiempo afirma que (1973:108) “el placer que deriva de la “gracia” reside en el descubrimiento de dos isotopías diferentes en el interior de un relato que se supone homogéneo”, y aboga por la preferencia de los chistes al contraponer la heterogeneidad de contenidos determinados.

Posteriormente, V. Morin (1966, 1970) complementa y modifica la teoría estructural bipartita de Greimas, proponiendo tres funciones para el chiste: 1) *Función de normalización* que pone en situación a los personajes, considerada como la primera

isotopía; 2) *Función de armado* o *enlace*, que plantea un problema o un interrogante, es decir, crea unas expectativas que requieren ser resueltas, y a menudo contiene el término conector; 3) *Función de disyunción*, que resuelve “graciosamente” el problema o que responde “graciosamente” al interrogante, entendida como la ruptura de la primera isotopía.

R. Núñez Ramos (1984) desarrolló la teoría de V. Morin, e incluyó una cuarta función orientada al receptor, llamada *función de restauración*. Considera que el interlocutor también desempeña un papel importante para la creación del humor, dado que la función del receptor no sólo consiste en aceptar el mensaje pasivamente, sino que es necesario reconocer, comprender y restaurar el orden después de que en la fase del armado se creara un desorden.

Desde una perspectiva semiótica se considera el humor verbal, no como una propiedad de los procesos de la interpretación, sino como la relación entre los signos y los contextos. S. Attardo (1990:174-194) presenta una serie de modelos para el análisis del humor coincidentes en el estudio de los fenómenos humorísticos con arreglo al contexto semiótico o textual en el que se presentan.

En esta línea de investigación podemos citar los trabajos de U. Eco (1976), A. Kulester (1964), A. Dorfles (1968) y G. Manetti (1976). Estos autores intentan ir más allá de la estructura del chiste, para dar cuenta de textos mayores y de las características no verbales presentes en ellos. Muchos trabajos convergen en una cierta idea de *bisociación*, definida por A. Koestler (1964:35) en los siguientes términos:

(...) the perceiving of situation or idea (...) in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference (...). The event.. (...) in which the intersect, is made to vibrate simultaneously on two different

wave lengths, as it were. While this unusual situation lasts, (the event) is not merely linked to one associate context, but bisociated with the two.

Según M. Torres Sánchez (1999:37):

Tal bisociación consiste, por tanto, en la percepción de una situación o una idea en dos marcos de referencia normalmente incompatibles. El hecho en el que esos dos marcos de referencia se intersectan oscila simultáneamente en dos direcciones, por lo que se bisocia y no se establece un único contexto interpretativo en el que halle un sentido unívoco el hecho descrito.

G. Milner (1972:16), por su parte, señala: “within a single situation, and a single linguistic context, two universe collide, and it is this collision that creates many forms of humor possible.” Por consiguiente, desde su punto de vista, la clave del humor radica en la colisión de dos universos presentados en una única situación y un único contexto lingüístico, lo cual provoca un choque humorístico. En especial, G. Milner define el juego de palabra o *pun* como “la inversión paradigmática de dos ítems” y apunta cinco niveles en los que se produce esta inversión: el fonológico, el morfológico, el sintáctico, el léxico y el situacional.

Los semióticos han considerado frecuentemente el humor como un proceso de alienación de un signo que tiene lugar cuando se extrae de su contexto más estereotípico. Cuando esto ocurre, el signo ya no se remite a su “referente natural”, sino a otro referente “paradójico”, y por ello, adquiere un valor negativo. En consecuencia, el humor se considera como un lenguaje, caracterizado por lo negativo o paradójico del signo.

2.4.2. Teoría Semántica del Humor (*Script-based Semantics Theory of Humor*)

V. Raskin (1985) por su parte, partiendo del marco cognitivo (*script*⁶) y de la

⁶ http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/marcosconocimiento.htm

Teoría de la incongruencia, desarrolla la Teoría Semántica del Humor (*Script-based Semantics Theory of Humor*) considerada como una de las teorías estándar del humor, la cual postula que cualquier texto humorístico debe contener dos marcos cognitivos que han de cumplir dos condiciones:

- 1) el texto ha de ser compatible, total o parcialmente, con dos guiones o *scripts* diferentes.
- 2) los dos guiones o *scripts* se han de oponer entre sí como en una relación antonímica y se deben superponer total o parcialmente en el texto.

Pese a la contribución que supuso la Teoría Semántica de *scripts*, algunas investigaciones le han criticado el hecho de que no se trata de una teoría aplicable al humor en general, sino sólo al humor verbal, especialmente al chiste.

2.4.3. Teoría general del humor (*General Theory of Verbal Humor*)

La teoría semántica del humor fue desarrollada por S. Attardo y V. Raskin (1991), y también por S. Attardo (1991, 2001 y 2006). Ambos proponen su Teoría general del humor (*General Theory of Verbal Humor*), la cual se fundamenta en el par: incongruencia-resolución.

Esta teoría propone seis parámetros, también denominados recursos de conocimientos (*Knowledge Resources*): 1) la oposición de guiones que, como condición básica de los textos humorísticos, está presente en el texto prototípico, el chiste; 2) el mecanismo lógico que, en el caso del chiste, permite resolver la incongruencia que se produce entre esta segunda fase y la primera, la fase de establecimiento. Se apoya en diversos procedimientos, como la yuxtaposición, la falsa analogía o el quiasmo; 3) la situación que resulta básica para entender las inferencias que se deducen del chiste; 4) la meta o “blanco” de la burla que, en el caso del chiste,

suele conformarse de forma agresiva hacia determinados estereotipos; 5) las estrategias narrativas o el género del chiste. Un chiste presenta una organización narrativa, pero puede ser simplemente narrativa, o puede manifestarse como un diálogo (con pregunta y respuesta, como una (pseudo) adivinanza o como una conversación); 6) el lenguaje, que incluye las elecciones léxicas, sintácticas, fónicas, etc.

2.4.4. Los estudios pragmáticos y el humor

En cuanto a los estudios pragmáticos del humor, estos se interesan por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado, y se presta una atención especial a la interacción entre la manipulación y la percepción de lo incongruente en una situación comunicativa. Un texto que sea divertido no sólo consiste en la manipulación lingüística del emisor, sino que también requiere una colaboración del receptor, utilizando determinadas inferencias para interpretarlo adecuadamente.

En palabras de El Refaie (2009b:82), en la pragmática se entiende el humor como una forma de metacomunicación:

Humor is an implicit form of communication, which deliberately leaves something implied and requires a greater level of cooperation on the part of the viewer/reader than the processing of a piece of ordinary information. Because of this, any theory of humor must also explore the pragmatics of humor appreciation.

Además, dicho procedimiento incluso se sirve como instrumento humorístico para dar lugar a algunas interacciones grotescas cuando un receptor no es capaz de percibir la intención del emisor como un acto de habla indirecto. Tal como ocurre en el siguiente caso, al imaginarnos a un turista que camina por una ciudad desconocida llevando sus maletas, y al parecer, perdido, por lo que detiene a un transeúnte y le pregunta:

Turista: *Perdóname, ¿sabe dónde está el Hotel Senator?*

Transeúnte: *Sí, claro que lo sé* (y se va). (G. Yule: 2006)

En este sentido comenta M^aT. Sánchez (1999:56):

La idea de que el discurso humorístico es una desviación del discurso normal no es exclusiva de los enfoques basados en los aspectos codificados de la comunicación. La opinión más generalizada en los tratamientos inferenciales del humor que siguen la tradición de la pragmática griceana, defiende que los efectos humorísticos surgen como consecuencia de la violación de las máximas conversacionales. En la teoría de los actos de habla se defiende que resultan de la explotación de ambigüedades ilocutivas y de la violación de las condiciones de adecuación de Searle.

En realidad, los estudios pragmáticos desarrollados a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo XX se han centrado en explicar el proceso comunicativo. Así contamos con importantes contribuciones como: la *Teoría de los Actos de Habla* de J. L. Austin (1962), el *Principio de Cooperación* de P. Grice (1975), el *Principio de Cortesía* de G. Leech (1983) y la *Teoría de la Relevancia* de D. Sperber y D. Wilson (1986). A pesar de que estas teorías no han sido diseñadas específicamente para el análisis del humor, los actos verbales humorísticos parecen transgredir los principios que se suponen regulan el funcionamiento de la conversación y que se sirven de tales modelos lingüísticos para examinar los fenómenos humorísticos.

Se pueden encontrar importantes trabajos sobre el humor enfocados desde la esfera pragmática, como las publicaciones de S. Attardo (1993), C. Curcó (1996), F. Yus (1995-1996), M^a Á. Torres (1999), A. M^a Vigarra Tauste (1994), L. R. Gurillo⁷

⁷ Dentro del ámbito lingüístico en España, la publicación de L. Ruiz Gurillo *La lingüística del humor en español* (2012), lleva a cabo un repaso crítico de las teorías más influyentes partiendo de la preocupación pragmática y una revisión detallada sobre la propuesta semántica de S. Attardo y V. Raskin, aportando al mismo tiempo, nueva luz sobre fenómenos lingüísticos implicados en el humor de la lengua española, como los rasgos sociales de los participantes en la interacción, los efectos que causa o el papel del contexto. Una de las aportaciones teóricas de esta autora consiste en establecer que ironía y humor son hechos pragmáticos diferentes. Así, afirma que, como en la ironía se realiza la violación

(2012) o las investigaciones que se presentan desde el grupo GRIALE (Grupo de Investigación para la pragmática y la ironía del español. Universidad de Alicante)⁸.

S. Attardo (1993) desarrolla un análisis del humor siguiendo la teoría de P. Grice. Considera que un enunciado humorístico suele violar al menos una máxima conversacional y en esta violación de las máximas es donde surge un efecto humorístico. I. Iglesias (2007) también se centra en las máximas conversacionales (cantidad, cualidad, relevancia y modalidad), además de en las infracciones relacionadas con el principio de cortesía, el principio de cooperación, y considera las trasgresiones como estrategias del discurso humorístico. Al respecto, esta autora señala (2007:633) que “la comunicación verbal de carácter lúdico-humorístico implica un proceso activo y reactivo, un intercambio simultáneo de significados, intenciones y efectos, expresados a menudo de manera velada y que deben ser restituidos por vía inferencial”.

En cuanto a la aplicación de la teoría de la relevancia, se pueden destacar los trabajos de C. Curcó (1996), F. Yus (1995-1996) y M^a Á. Torres (1999), quienes, basándose en el principio de la relevancia, se centran en la búsqueda de la relevancia óptima, es decir, la que guía al oyente con más eficacia a una interpretación humorística.

C. Curcó (1996) adopta el concepto de incongruencia para el análisis del humor desde una perspectiva pertinentista. En su opinión, la percepción de la incongruencia no es una fuente del humor *per se*, sino que sirve como herramienta para que el oyente pueda reconocer una actitud humorística del hablante. Se entiende el humor

del principio de Cantidad, en el humor, es la infracción del principio de Informatividad, el fenómeno más sobresaliente.

⁸ GRIALE, fundado en 2002, nació entre otras cosas, del intento de explicar hechos pragmáticos como la ironía y el humor. Para más información se puede consultar la página web: <http://www.griale.es>.

como un tipo de *uso ecoico*⁹ del lenguaje en el que el hablante tiene una actitud de distanciamiento hacia lo dicho. El reconocimiento de este distanciamiento por el receptor es lo que provoca el efecto humorístico.

F. Yus (1995-1996; 2003) integra la teoría de la *incongruencia-resolución* de J. Suls¹⁰ y considera que la búsqueda de la relevancia no se produce exclusivamente por parte del receptor, sino también por parte del emisor. El humorista construye sus chistes prediciendo el tipo de presuposición que va a escoger su interlocutor y asumiendo que los interpretará en dos fases: primeramente procederá a una selección de interpretación accesible por medio del principio de relevancia y más tarde la invalidará, sustituyéndola por otra más adecuada.

F. Yus (2003:1327), además, llega a afirmar que el disfrute de un texto humorístico no depende del texto mismo, sino que realmente depende del interlocutor (lector) y requiere una interacción contextual entre el entorno cognitivo y la habilidad del humorista para prever dicha operación de búsqueda de relevancia que se va a producir en la mente del oyente:

The responsibility for the enjoyment of humor is addressee's and requires a context-bound interaction between particular cognitive environment and the skilled humorist who manages to predict relevance-seeking cognitive operations in the addressee's mind.

⁹ Esta consideración alusiva al *eco* proviene del modelo interpretativo de D. Sperber y D. Wilson (1986) para explicar los enunciados irónicos. Por otra parte, M^a T. Sánchez (1999:90) opina que en gran parte de los enunciados humorísticos el mecanismo subyacente es un uso ecoico del lenguaje como el de la ironía. Pero añade que lo que distingue la ironía de humor es la actitud e intención del hablante. En la primera siempre existe una actitud crítica con respecto al supuesto contextual ecoizado, mientras que en el humor, más que intención crítica, predomina la actitud humorística como lúdica.

¹⁰ El modelo *incongruencia-resolución* que propone J. Suls (1972) está formado por dos fases sucesivas para explicar el humor: 1) en la primera fase se da una violación o invalidación de las expectativas cognitivas que el destinatario ha ido elaborando en su procesamiento de información. Dicha invalidación se produce en forma de incongruencia; 2) en la segunda, el emisor del texto humorístico aporta la clave que resuelve el dilema cognitivo y que el destinatario no había tenido en cuenta. (F. Yus 1995-1996:502)

M^a Á. Torres Sánchez (1999), por su parte, opina que la teoría de la relevancia amplía el centro de atención de los rasgos estructurales de los textos humorísticos hacia los procesos mentales que, primero, manifiesta el emisor a través de su enunciado, aparentemente incongruente, y que el oyente desarrolla durante el proceso interpretativo. Dicho proceso trata de que en el humor el hablante permita al oyente generar una premisa implicada, premisa que contradice otro supuesto contextual, expreso o implícito. La incompatibilidad de ambos supuestos contradictorios produce una incongruencia y ocasiona el efecto humorístico en la interpretación.

También cabe mencionar otra contribución interesante, la de A. M^a Vigar Tauste (1994), quien ha estudiado el humor y el chiste como género textual adoptando los fundamentos pragmáticos- comunicativos. Para ella, dentro de una tipología general del discurso, el chiste es un subgénero humorístico, que se mueve habitualmente en el terreno de la ficción y se define por su función lúdica, su intencionalidad cómica, su brevedad, su efecto-sorpresa y su “cierre” previsto.

Además, en su opinión, en el proceso comunicativo, el chiste remite generalmente a un saber compartido y reconocido por los comunicantes sobre el mundo que se inserta en el interior del propio discurso. Entre emisor y receptor (singular o colectivo) se establece un acuerdo-cooperación sobre a) el tipo de discurso que se establece y utiliza, b) el mundo de que se habla, y c) el mundo en que se habla. (1994:17).

En relación con esto, también se ha de citar el trabajo de M^a D. Vivero (2009: 264), quien hace un análisis contrastivo hispano-francés del humor, donde se tienen en cuenta, por ejemplo, los aspectos tanto sociales como culturales. La autora propone seis categorías procedimentales para describir el humor, que pueden combinarse entre sí en el discurso. Los tres procedimientos enunciativos: la *parodia*, el *sarcasmo* y la

ironía, que juegan con la distancia enunciativa entre lo que asume el locutor y lo que realmente da a entender; y los tres procedimientos semántico-referenciales: la *incoherencia insólita*, la *incoherencia paradójica* y la *incoherencia absurda*, que juegan con la manera en que el texto nos lleva a representar el mundo.

Tampoco debe despreciarse otra línea de trabajos –como la de P. Barros (1999), M^a Helena Cortés (1994), C. Albertos Díez (2009), etc.–, con un claro objetivo didáctico, que considera que los materiales humorísticos presentan un rico espectro de posibilidades didácticas que permiten trabajar las distintas áreas de habilidad que articulan la competencia comunicativa, como, por ejemplo: a) recursos prosódicos, b) recursos morfosintácticos, c) recursos léxico-semánticos y d) recursos socio-culturales.

Las líneas de investigación que hemos mencionado coinciden con los planteamientos de S. Attardo de 1994, donde trazaba o diseñaba las posibles propuestas para la investigación lingüística sobre el humor, extrapolables a textos más extensos que los chistes: a) la interacción entre el análisis pragmático del humor y el análisis discursivo, con inclusión de los aspectos sociales; b) los análisis neogriceanos del humor; y c) las aplicaciones de la *Teoría de la Relevancia*.

Posteriormente el propio S. Attardo (2008:130-132) revisa al alza las propuestas anteriores y propone algunas de las directrices presentes y futuras, que tendremos en cuenta en nuestra investigación:

- 1) Las investigaciones sobre lenguas y culturas específicas.
- 2) Los acercamientos formales y computacionales.
- 3) El análisis del discurso.
- 4) Las relaciones entre ironía y humor.

- 5) Los aspectos sicolingüísticos del humor.
- 6) El análisis de los aspectos sociolingüísticos del humor basado en corpus.

Tras esta revisión de los estudios del humor podría establecerse una distinción general entre: 1) el humor basado en los aspectos estructurales del lenguaje como manipulación de formas lingüísticas y 2) el humor basado en rasgos externos a la lengua como son los factores culturales y sociales, donde entran en juego el uso del lenguaje y la interacción entre el emisor y el receptor en un contexto comunicativo. Por lo cual quedan validadas o justificadas las tres dimensiones mencionadas por N. Walter (1985:23) para cualquier aproximación al estudio del humor con garantía: la cultural, la discursivo-comunicativa, y la lingüística.

- (a) A 'genus', or derivation, in culture, institutions, attitudes, beliefs, typical practices, characteristic artefacts, etc (whence, in subsequent discussion, the adjective 'generic').
- (b) A characteristic design, presentation, or verbal packaging, by virtue of which the humorous intention is indicated and recognized.
- (c) A locus in language, some word or phrase that is indispensable to the joke; the point at which humour is held and discharged. (whence, as descriptive term, 'locative'.)

Por ello, debe reconocerse que no se puede estudiar el humor fuera de un contexto en su sentido amplio –cultural y verbal–, dado que como una práctica social y un hecho cultural que es, el lenguaje del humor será un medio de expresión sociocultural necesariamente vinculado con los aspectos pragmáticos y las estrategias comunicativas, todo ello imbricado en una relación interdependiente y no aislada.

3. Consideraciones finales

En esta introducción hemos realizado un breve repaso al estado de la cuestión

actual, desde la definición del humor hasta las tres teorías precursoras como son la *teoría de la superioridad*, la *teoría de la descarga* y la *teoría de la incongruencia*. Tomando como punto de partida la *teoría de la incongruencia* se encuentra buena parte de los trabajos del humor en español en los últimos años, abordados fundamentalmente desde una perspectiva lingüística, sobre todo semántica y pragmática.

Este recorrido que hemos hecho sobre el humor nos permite hacer las siguientes observaciones, además de destacar algunas características que serán desarrolladas desde un punto de vista teórico en el segundo capítulo.

En primer lugar, el humor entendido como una actitud y una forma de entender el mundo, pone en evidencia lo que hay de cómico, ridículo y absurdo en las cosas o en las personas. Por eso, se trata de una facultad intelectual y cognitiva de pensar más allá de una simple dimensión lúdica, ya que el humor permite percibir una idea o un pensamiento en dos marcos de referencia internamente coherentes, pero habitualmente no compatibles.

Tal vez esta dualidad explica la bifacialidad de por qué nos reímos de lo que no llega o se pasa, de lo que no se dice y de lo que sí, de lo que se quiere aparentar pero no es, de todo lo que sucede fuera de nuestra expectativas, a pesar de lo fallido, de lo absurdo, de lo inadecuado. A esta incongruencia aparente que se nos manifiesta en un breve espacio de tiempo con un razonamiento y una lógica propios, alude J. Casares (1961:33) mediante la siguiente fórmula:

Cuando de las premisas A y B nos disponemos a deducir C, y en lugar de C, se presenta inesperadamente X, el efecto puede ser cómico o no, según los casos: si X no guarda relación alguna con las premisas, todo se quedará en un disparate sin gracia; pero si X se nos revela instantáneamente como una deducción normal, aunque obtenida fuera

de la lógica, el sentido de ilación se quedará en suspenso, se reanudará hacia atrás desde el consiguiente a los antecedentes y volverá en sentido inverso desde éstos a la conclusión, que sólo entonces cobrará esa virtualidad específica que nos hace reír.

En segundo lugar, si el humor es un lenguaje, es un lenguaje que se caracteriza por la creatividad, la diversión, e incluso conduce a una reflexión posterior. Es un lenguaje producido por el juego de palabras, el juego de construcción, el juego de pensamiento y el juego de sentido. Cuando se manifiesta como forma de comunicación, persigue, además, otros efectos como el placer, la emoción y el despertar de la imaginación y la sensibilización ante determinadas situaciones. A esto se refiere B. Guerin (2003: 273) cuando dice:

El humor es un elemento dinámico con una enorme potencialidad expresiva que sirve para mantener la atención del oyente, por lo que también tiene el efecto de entablar y mantener relaciones sociales

Así, ante una serie de acontecimientos –un evento relevante, una ideología contemporánea, o una corriente social–, el autor adopta su propio punto de vista, lo manipula o expresa su actitud humorísticamente mediante la formalización de determinados recursos lingüísticos, de manera que el receptor pueda reconocer aquella intención revisada a partir de los materiales humorísticos para poder disfrutar de dichos acontecimientos.

Por esta razón, también se explica por qué los mecanismos del humor verbal se fundamentan en las extrañas e inesperadas conexiones, los equívocos intencionados, los juegos de palabras, los sonidos evocadores o distintos, las comparaciones chocantes, los vínculos fortuitos, el contraste entre personajes y situaciones. Así, los teóricos sostienen que el humor lingüístico se caracteriza por una violación de los discursos, la ruptura de la lógica, la desviación de la norma. Como expresa F. Gómez Capuz (2002: 75):

El humor se podría definir [...] como la transgresión consciente, deliberada, constante y sistemática de los mecanismos que rigen el normal desarrollo de la interacción comunicativa cotidiana [...].

En efecto, el humor es un fenómeno comunicativo que comparte ciertas estrategias entre emisor y receptor: tiene el objetivo de llamar su atención, buscar la reacción del receptor; conlleva una función lúdica, expresiva y apelativa, y su forma de manifestación consiste en una serie de contrastes, bisociaciones o creatividad como conexión entre marcos de referencia (A. Koestler, 1964), y comparaciones insólitas, etc., a diferentes niveles, lingüístico y pragmático.

Como bien dice J. Casares (1961: 33), cuando se parte de las premisas A y B, suele llegar a C, sin embargo, el emisor en vez de deducir C, descubre X estableciendo un razonamiento o vínculo secundario entre A y B, lo cual provoca en el receptor una sorpresa, que muy fácilmente puede llevarle a un efecto cómico.

Ahora bien, dicho X no surge de la ambigüedad o de la violación de la norma con el fin de confundir simplemente la mente del receptor, sino que busca la reinterpretación de lo dicho mediante una especie de juego con reglas, por lo que de una forma consciente o no, el placer surge cuando el receptor puede reconocer, comprender y restaurar un desorden manipulado que se establece entre A, B y X.

Sin embargo, hay que decir que es un esquema bastante simplificado, dado que tanto el emisor como el receptor, tanto las premisas A y B como la conclusión X, necesitan situarse en un contexto, donde cada uno de ellos posee su propia entidad y características que interactúan entre sí.

La contextualidad y la interactividad se relacionan con las tres teorías del humor antes mencionadas (de superioridad, de descarga y de incongruencia). Pensemos, por ejemplo, que cualquier vocablo puede presentar diferente escala de valores, de signo

connotativo meliorativo o peyorativo según la intención y la utilización del usuario en los diferentes tipos de contexto.

En cuanto a la teoría de la superioridad, esta se refiere a los sentimientos de supremacía, preponderancia o predominio del hombre, indisolublemente asociados a su polo opuesto, el de inferioridad, subordinación o sumisión, expresados mediante el rebajamiento y degradación verbales con una connotación peyorativa, como los insultos, las palabras feas o malsonates que potencian su fuerza para situar en un plano inferior a los otros con respecto al plano superior del emisor. Por otra parte, el emisor también puede exagerar sus propios hechos, méritos o cualidades para elevar su rango o su posición como una forma de humillar al otro.

Con respecto a la teoría de la descarga, en cambio, esta trata de suavizar o atenuar algunas expresiones que pueden sonar inconvenientes o inapropiados, como los temas tabú, por lo que muchas veces se utiliza el eufemismo para suavizar la expresión o manifestación indecorosa de ideas o sentimientos, así como la incorrección política. Sin embargo, en cuanto a la intención a la hora de utilizar el vocablo eufemístico, el móvil puede deberse a la buena educación, a la cursilería, a la hipocresía, o a la creación humorística, la cual puede asumir las otras tres de modo inclusivo.

En lo referente a la teoría de la incongruencia, presenta un lenguaje mezclado de diferentes registros o estilos en un mismo contexto, donde se plantea una dualidad entre “lo vulgar y lo culto”; “lo frívolo y lo serio”; “lo pueril y lo señorial”; “lo brusco y lo moderado”; “lo incorrecto y lo correcto”; “lo rebajado y lo elevado”, o “lo eufemístico y lo franco”, etc. Estas oposiciones, a nuestro entender, pueden ser una fusión o combinación de las dos teorías anteriormente mencionadas, es decir, en vez de presentar un elemento subjetivo de inferioridad o de situarse en un plano superior,

o de tratar de suavizar y evitar algunos términos inapropiados en un contexto social, se entrelazan estos elementos opuestos para crear una incongruencia cómica.

Quizá podamos pensar en casos en que una persona de pocas luces al emplear términos cultos para simular erudición, desnudando sus defectos por los equívocos de uso, genera una situación cómica; o también cuando a los niños, que son más o menos inocentes e indiferentes con los temas tabú, les resulta divertido pronunciarlos por ver una reacción tan embarazosa en los mayores; lo mismo ocurre cuando un hombre erudito de forma inesperada suelta una palabrota, siendo tan chocante a nuestro oído igualmente.

Finalmente, por lo que respecta a nuestro objeto de estudio –Manolito Gafotas y el humor–, partiendo de una teoría de la relevancia, el hecho de poder apreciar un texto humorístico depende de si el receptor (español y/o taiwanés) puede reconocer la intención lúdica del creador, además del entendido, y cómo la reconoce. A estos dos últimos, artista y entendido, se circunscribe A. Vázquez (1976:160), mediante el modo creativo y recreativo, respectivamente:

Pienso yo que sucede en lo humorístico como en el arte. Hay quien goza al producir y quien aprecia y valora lo producido. Hay artistas y entendidos. Ambos disfrutan estéticamente; si bien, de modos distintos. Porque el artista crea y el entendido se recrea. En el fondo, uno y otro participan del mismo hálito poético. ¿En qué consiste, pues, esa artística operación?” (*El sentido del humor*: 160)

Importa también el receptor no entendido, el mayoritario y común, que no crea ni recrea, sino que ¿qué?, lo intentaremos averiguar con la presente investigación.

Así, si nos preguntamos cuáles son las funciones de las que se vale esta operación humorística, desde un enfoque lingüístico-comunicativo la observación de B. Pottier (1993:11) podría ser bastante orientadora para nuestra investigación:

El lingüista es el observador que intenta poner de manifiesto los mecanismos capaces de dar cuenta de ese doble funcionamiento. Él mismo es el emisor-receptor que reflexiona sobre su competencia e indaga las operaciones llevadas a cabo en las dos funciones comunicativas: 1) la concepción del recorrido onomasiológico (de las intenciones de *Decir* a las manifestaciones lingüísticas). 2) la interpretación del recorrido semasiológico (de los textos o mensajes complejos a las construcciones de sentido que permiten *Comprender*).

Evidentemente, este doble proceso tanto nominalizador como interpretativo en la comunicación nos da a entender que la comprensión de un mensaje humorístico engloba varios componentes comunicativos, y podríamos formular las siguientes preguntas como esquema de trabajo:

1. Por parte del Emisor: ¿Cómo sería la concepción del mundo de la autora o de Manolito Gafotas? ¿El humor siempre es intencionado? ¿De qué manera manifiesta sus intenciones quien emite un enunciado? ¿Se trata de la autora o los personajes del libro? ¿Cómo utiliza su escritura?

Si la creación de las obras humorísticas descansa en la capacidad del autor, ¿cómo se explica el caso de que en *Manolito Gafotas*, muchas veces, nos reímos de su ingenuidad sin una pretensión humorística? ¿O habrá que pensar que también es una estrategia que emplea la autora?

2. Por parte del Mensaje: ¿estamos ante un discurso oral o escrito? ¿Un discurso escrito reproducido por un habla espontánea? ¿Un discurso oral establecido por un texto escrito? ¿Es una comicidad expresada a través del lenguaje? ¿Es una comicidad creada con el lenguaje? ¿Se trata de fenómenos semántico-referenciales como los elementos explícitos lingüísticos o se trata de fenómenos pragmático-discursivos que son elementos implícitos que requieren ejercer un proceso inferencial?

3. Por parte del Receptor: ¿De qué manera interpreta esas intenciones quien recibe ese

enunciado? ¿Se trata de una interacción entre los personajes contruidos o de un receptor real? Si es un receptor real, ¿qué tipo de estrategia comunicativa se desarrolla para interpretarlo como receptor? Sobre todo, ¿de qué se ríe un receptor taiwánés? ¿Qué es lo que le llama más la atención? ¿Una palabra concreta? ¿Un sonido distinto? ¿Una construcción frasística desconocida? ¿Un enunciado irónico? ¿Un texto divertido? ¿Una historia graciosa?

El desarrollo teórico que vamos a seguir y las herramientas del análisis de las que nos vamos a ayudar se centran en los siguientes aspectos en concreto: 1) Enfoque discursivo y pragmático, los modelos de la comunicación y las funciones del lenguaje, la interacción entre el emisor, el mensaje y el receptor; 2) Contexto vital de Elvira Lindo: la concepción del humor de Elvira Lindo, los rasgos y las estrategias humorísticas; 3) *Manolito Gafotas*: género discursivo en tres soportes semiótico, la novela, la película y la serie de televisión, intertextualidad y polifonía; 4) los procedimientos comunicativos para la interpretación humorística: los procedimientos fónico-gráficos, léxico-semánticos, discursivo-pragmáticos y factores contextuales socioculturales.

El cuarto punto, el interpretativo, es muy importante culturalmente. Permítaseme que cuente una anécdota personal: cuando fui a la Casa del Libro en la Gran Vía madrileña a por los dos libros de E. Lindo que me faltaban para completar el corpus del presente estudio, me acerqué a la caja para pedirlos y dije: ¡Buenas! Me gustaría saber si les quedan “Yo y el Imbécil” y “¡Cómo molo!”. Pese a tener toda la convicción de que los títulos eran correctos, el librero me miró curiosamente con una sonrisa disimulada antes de atenderme, naturalmente, con toda amabilidad.

Cuando ya estaba en pleno proceso de elaboración de mi estudio, de repente, me surgió una serie de preguntas o dudas pensando en si aquella sonrisa provenía de la

palabra “Imbécil” que puede llevar cierto sentido de degradación, o es la pura combinación sintáctica de “Yo” y el Imbécil”, la que salpica una imbecilidad generalizada que también me afectaba a mí. Con respecto a “Cómo molo”, supuse que la sonrisa provendría de la coloquialidad juvenil madrileña de la palabra “molo” en boca de una extranjera oriental, como es mi caso.

También, si el dependiente estaba pensando que había alguna equivocación en la pregunta por la falta de competencia lingüística de una extranjera o si incluso, aunque fuera nativa, lo tomaría como una frase con intención graciosa o humorística, no achacable a una deficiente competencia.

Más tarde, mi experiencia personal me llevó a reflexionar acerca de la teoría de la superioridad debido al uso de la palabra “Imbécil”; sobre la teoría de la descarga si pensamos que la palabra “Imbécil” no es tan adecuada para pronunciarla entre desconocidos por cortesía; y finalmente referente a la teoría de la incongruencia por dos motivos diferentes: uno por la estructura lingüística de contraste “Yo y el Imbécil” o por el contexto personal de contraste “Cómo Molo (en boca de una extranjera)”, y situacional de incongruencia porque el librero parece ser que esperaba unos títulos más “serios”.

Resumiendo, quizá podamos concluir con respecto a esta experiencia que acabo de contar, con la paráfrasis descriptiva de A. Tusón y R. Unamuno, 1999 –citada por H. Calsamiglia (1999; 184-185)– que resulta cuando menos oportuna para mostrar la compleja serie de implicaciones que conlleva la comunicación cuando se entiende como un proceso de interpretación de intenciones:

Usted me dice algo, con una intención. Entonces, a partir de lo que usted me dice, yo intento averiguar, con el mínimo coste de procesamiento, qué me quiere decir, al decirme eso de esa manera y

sobre esa interpretación, realizada a través de un proceso de inferencias, basadas en mi conocimiento previo sobre usted, sobre sus valores, sobre la situación, sobre el mundo, sobre el código y la variedad que utiliza, y en los indicios contextualizadores que me proporcionan sus palabras, partiendo de las formas verbales y no verbales que ha elegido para comunicarse conmigo, sabiendo –o creyendo saber– lo que usted sabe sobre mí, sobre mis valores, sobre la situación, sobre el mundo, sobre el código y la variedad que utilizo, sobre lo que, tal vez, yo he dicho antes, etc., etc. establezco una hipótesis: ME HA QUERIDO DECIR X. Y, sobre esa hipótesis, elaboro mi respuesta, que será sometida por usted a un proceso similar de interpretación. Etcétera.

CAPÍTULO I. Humor y Comunicación

1.1. Enfoque discursivo y pragmático

En la introducción hicimos hincapié en que para describir y estudiar el acto humorístico en la comunicación verbal, es indispensable contar con los siguientes factores como referencia: el emisor, el receptor y el mensaje. Mientras el humor puede estar cruzado con uno u otro creando una correlación simultánea o secuencial, cualquier tipo de significado se deriva de estos tres componentes básicos, con lo que resulta imposible sin recurrir a ellos describir la intención o el objetivo de la comunicación.

Por otra parte, cabe señalar que lo que se establece es un contacto comunicativo real, en nuestro caso, entre [el emisor (Elvira Lindo)] el mensaje (texto oral y escrito de Manolito Gafotas) y el receptor (el receptor taiwánese). Es decir, en un primer momento, la reacción del receptor ante un texto (que funcionaría en una primera instancia como un emisor secundario) es lo que pone en evidencia la presencia del humor. Por eso, la risa o la sonrisa puede ser el resultado o reacción ante los chistes, los mensajes humorísticos, como señala A. M^a Vigara Tauste (1994:25), aunque dicha reacción puede estar matizada por otros factores individuales.

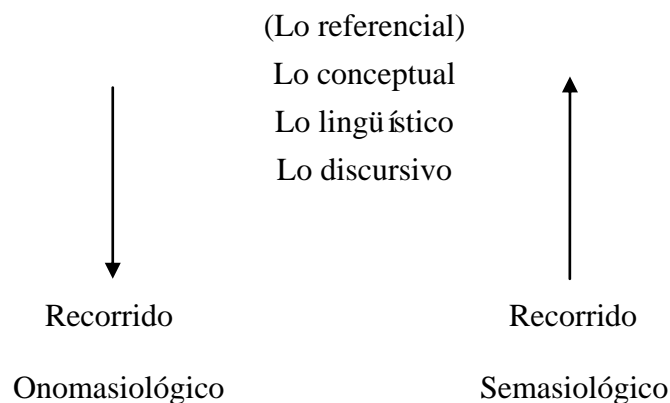
De ahí que, B. Pottier (1993: 12-13) indique que en el caso de un intercambio lingüístico, el interpretante tiene generalmente como punto de partida un *texto*, oral o escrito. Así, partiendo del texto se nos permite identificar los elementos discursivos a fin de construir una hipótesis de sentido que conduzca a una comprensión o interpretación del mensaje. Para ello se ha de contar con mecanismos complementarios y asimétricos provenientes de:

- lo *referencial*, el mundo de partida o de llegada, facultativo por cuanto lo conceptual puede por sí solo ser el punto de partida para

el enunciador (su memoria) y el de llegada para el interpretante (su memorización);

- lo *conceptual* o lugar de la representación mental, convertido en independiente de las lenguas naturales y de los otros sistemas semiológicos, y asiento de las escenificaciones (las escenas);
- la *lengua* como saber (competencia léxica y gramatical), en la que se realiza la semiotización (los signos) y la esquematización (los esquemas), o su identificación en el caso del interpretante;
- el *discurso*, en su doble función de resultado observable tras la linealización, y de base de partida del interpretante.

Dicho modelo de B. Pottier lo podríamos ilustrar con el siguiente esquema que proponemos:



(Esquema 1.)

Por otra parte, la complejidad de un mensaje debe englobar varios tipos de información: no sólo la del nivel lingüístico y referencial, sino que muchas veces ha de contar con la procedente de la intención del emisor y del reconocimiento del uso por parte del receptor, –lenguaje en contexto–.

Como afirma E. Coseriu (1992:204):

para los textos no solo hay normas y criterios de valoración especiales; también tienen un contenido especial y autónomo. En los textos no

sólo se hace referencia al “mundo” y tampoco se realiza simplemente la lengua particular con sus significados; sino que se expresan actitudes, opiniones o intenciones del hablante.

En este sentido, como observan M^a A. Penas y M. Alonso (2010:111), se han de tener presentes “los contenidos asociados al significante lingüístico, al contexto, a la referencia o a las intenciones del emisor. El sentido es un elemento de carácter pragmático, puesto que obedece al uso del lenguaje en la comunicación”.

Según G. Yule (1993:19): “el análisis del discurso, es por necesidad, análisis de la lengua en su uso. Como tal, no puede limitarse a la descripción de formas lingüísticas con independencia de los propósitos y funciones a las cuales están destinadas esas formas”. A ello añaden H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:16): “La lengua, como materia primera del discurso, ofrece a quienes la usan una serie de opciones (fónicas, gráficas, morfosintácticas y léxicas) de entre las cuales hay que elegir en el momento de (inter)actuar discursivamente”.

1.2. Comunicación y funciones del lenguaje

Si nos preguntáramos para qué sirve el lenguaje, la respuesta de M. Yaguello (1983:17) puede parecer de lo más evidente: “el lenguaje sirve para comunicar”. Al respecto Y. Gule (1993:20) matiza que “los lingüistas y los filósofos del lenguaje suelen adoptar una perspectiva muy limitada de las funciones del lenguaje en la sociedad. Aunque reconocen frecuentemente que puede usarse el lenguaje para llevar a cabo muchas funciones comunicativas, por lo general dan por sentado que la función más importante es la de comunicar información.

Sin embargo, para M. Yaguello (1983:17)

comunicar, para los humanos, no es sólo transmitir información. A menudo, se habla para no decir nada, o se dice lo contrario de lo que realmente se desea decir, o también lo que el interlocutor sabe ya. Una

buena parte de la información, además es implícita, es decir, está ausente del mensaje propiamente dicho. En resumen, se habla por toda clase de razones ajenas al acto de informar. Para indicar un poder, por ejemplo. El hablante se implica e implica a los otros en lo que dice. La palabra no es sólo un instrumento, es también un derivativo, una forma de acción, un medio de afirmarse como ser social, un lugar de goce o de sufrimiento.

Esta observación de M. Yaguello, podría perfectamente aplicarse a la creación del humor, ya que

1. Cuando se habla para no decir nada, ¿puede ser un puro divertimento de juego de palabras o una violación de los principios conversacionales de cantidad?
2. Cuando se dice lo contrario de lo que realmente quiere decir, ¿se trata de una mentira bondadosa o puede implicar una actitud irónica?
3. Cuando se repite la misma información que el interlocutor ya sabe, ¿es para reforzar la expresión o para enfatizar la impresión?

Parece razonable pensar que para descubrir la función predominante de un enunciado humorístico, se ha de conocer la intención del emisor y al mismo tiempo la reacción del receptor. En palabras de E. Coseiru (1977:78):

Quedando siempre dentro de los límites de la consideración intrínseca del lenguaje como actividad cognoscitiva, podemos finalmente, distinguir según la función predominante o mejor según la finalidad, desde el punto de vista del hablante, y según el efecto logrado, desde el punto de vista del oyente, varios tipos de lenguaje, que a veces se presentan como todo el lenguaje, como su esencia, aunque no se den nunca, o casi nunca en estado puro.

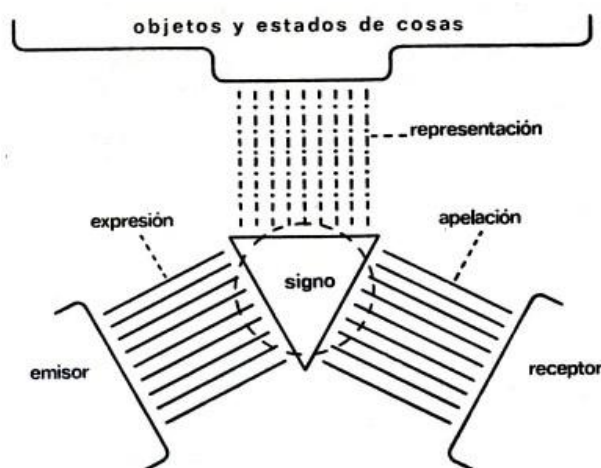
En consecuencia, distintos autores han propuesto vincular las funciones del lenguaje a partir de la que cada uno de ellos considera ser la función principal o

dominante en un tipo de discurso. Aquí sólo haremos mención de las teorías más relevantes respecto de la comunicación humorística.

1.2.1. El modelo instrumental de K. Bühler

K. Bühler (1918) hizo una primera clasificación de las funciones del lenguaje: la función expresiva, la apelativa y la referencial; con ellas remite a los tres elementos de la comunicación: el emisor, el receptor y el mensaje a través de los signos.

Estos tres componentes están en correlación con la primera persona (el emisor), la segunda (el receptor) y la tercera (alguien o algo lo que se habla). Con el triángulo formado por estas tres variables, K. Bühler elabora el famoso modelo de *organon* del lenguaje:



(Esquema 2.)

El esquema de este modelo proviene de un pasaje del *Crátilo* de Platón, donde se afirma que el lenguaje es un *organon* (‘instrumento’) para comunicar acerca de las cosas. El signo lingüístico, entendido como fenómeno acústico concreto, interviene inicialmente en su dimensión material con la que se establece una triple relación: expresiva (emisor), apelativa (receptor) y representativa (objetos y estados de cosas).

En efecto, respecto al emisor, la función del signo sería “expresar” o “revelar” su

estado p[er]isquico. El signo ser[í]a, por lo tanto, revelaci[on] o manifestaci[on] del estado del hablante: si en el momento de producirse la emisi[on] se encuentra tranquilo o es presa de ira, risa, et[er]cetera. En relaci[on] con el receptor, la funci[on] del signo consistir[í]a como m[í]nimo en incitarle a percibir e interpretar el signo mismo; pero en otros casos puede hacer mucho m[á]s, puesto que conducirle a la acci[on], por ejemplo, que se calle, que cierre la puerta, que le traiga una silla al hablante, et[er]cetera. En cuanto a los objetos y a los estados de cosas, la funci[on] del signo consistir[í]a en representarlos, siendo la representaci[on] para K. B[ü]hler la funci[on] m[á]s caracter[í]stica e importante del lenguaje.

Atendiendo a estos tres componentes del sistema comunicativo, K. B[ü]hler precis[ó] la denominaci[on] del signo ling[ü]ístico en:

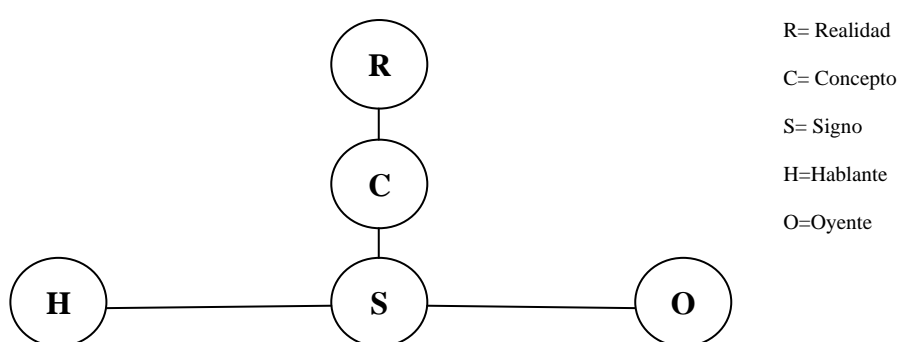
s[í]mbolo en virtud de su conexi[on] con objetos y hechos; *s[í]ntoma* (indicio), en virtud de su dependencia del emisor, cuya interioridad o estado s[í]quico expresa, y *se[ñ]al* en virtud de su apelaci[on] al oyente, cuya conducta externa o interna dirige al igual que otros signos semi[ó]ticos.

Seg[ún] T. Lewandowski (2000:232), el modelo que propone K. B[ü]hler, puede ser un enfoque complejo que aparece motivado por reflexiones psicol[ó]gico-funcionales, orientadas al acto del habla, con aspectos primitivos de teor[í]a de la comunicaci[on] y otras de car[á]cter semi[ó]tico.

Posteriormente, otros autores han elaborado una teor[í]a acerca de las funciones del lenguaje, ampliando el n[ú]mero de elementos sobre los que [e]ste act[ú]a, ya que tal como se[ñ]ala M. Maldonado (2003:17 y18), el modelo de *organon* constituye una concepci[on] muy simplificada del hecho comunicativo. Supone que la intenci[on] principal de K. B[ü]hler no era analizar en detalle esos elementos y sus posibles interrelaciones, sino m[á]s bien estudiar las funciones del signo en las distintas situaciones ling[ü]ísticas. Por tal raz[on], B[ü]hler no ha considerado que la relaci[on] entre

el signo y el objeto representado no es directa, sino mediata, establecida por un concepto: *verba significant res mediantibus conceptibus*, como decían los escolásticos en alusión a los estoicos.

E. Coseriu (1980:89) reformula el modelo de K. Bühler con la inclusión de un cuarto elemento, el *concepto*:



(Esquema 3.)

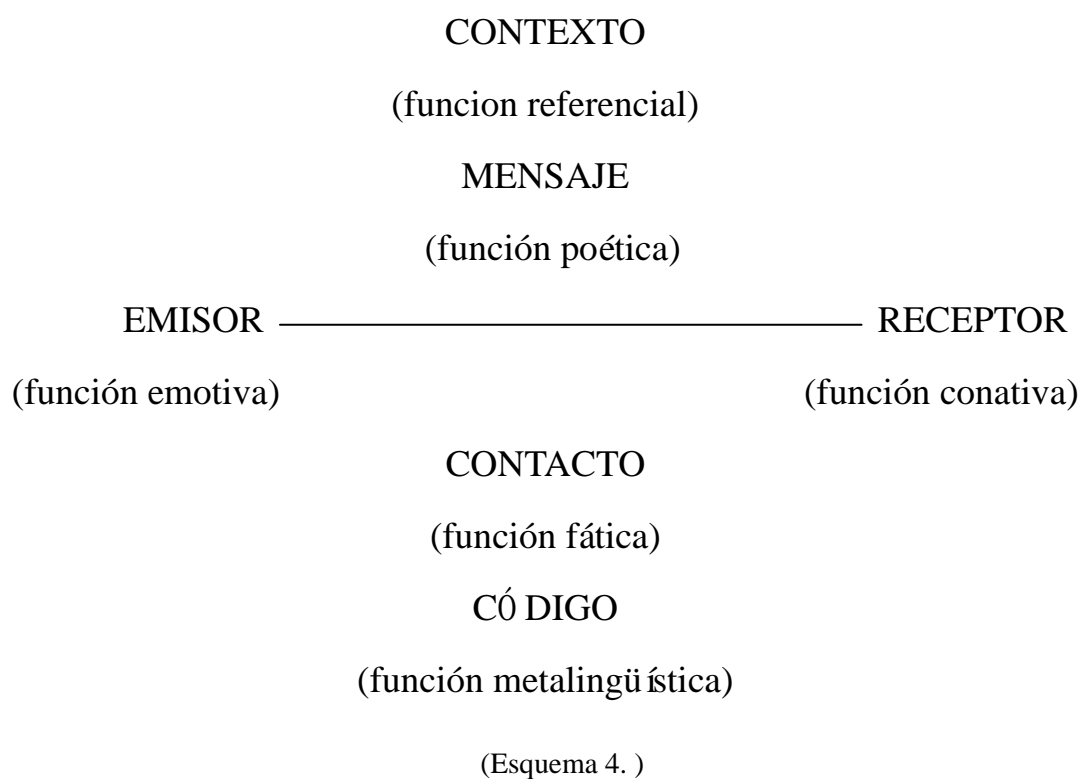
1.2.2. El modelo comunicativo R. Jakobson

En *Lingüística y Poética*, R. Jakobson (1958) elaboró un modelo comunicativo, a partir de la propuesta de K. Bühler, que ha tenido una general aceptación. En este nuevo modelo, las relaciones constitutivas del hecho comunicativo pasan de tres a seis, al igual que las correspondientes funciones del lenguaje.

Según R. Jakobson (1974:130), en cualquier acto de comunicación verbal interviene un *emisor* que envía un *mensaje* a un *receptor*. Para que el acto comunicativo sea operativo o efectivo requiere un *contexto* específico al que el mensaje se refiere, susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o

de ser verbalizado; un *código* común a hablante y oyente, si no total, al menos parcial (o lo que es lo mismo, un codificador y un descifrador del mensaje); y por último, un *contacto* —un canal de transmisión y una conexión psicológica entre el emisor y el receptor—, que permita a ambos entrar y permanecer en la comunicación.

Todos estos factores involucrados en la comunicación verbal pueden presentarse de modo simultáneo en un mismo mensaje, pero por lo general mantienen un orden jerarquizado en el que solo una es la predominante. En el siguiente gráfico, reproducimos en conjunto los seis factores que R. Jakobson les asigna:



De todas ellas, solo nos vamos a fijar en la función *poética*, aquella que se produce al relacionar el mensaje consigo mismo, es decir, cuando el mensaje se emplea para atraer la atención hacia la forma del mensaje mismo. Aunque no es la única que cumple el arte verbal, sí es la más sobresaliente y determinante; por ello, en

el resto de las funciones lingüísticas solo actúa con un papel subsidiario y accesorio.

El esquema de R. Jakobson sobre la comunicación verbal presenta, por su estructura y terminología (código, mensaje, contacto, emisor y receptor), una gran afinidad con la teoría matemática de la información y, concretamente, con el modelo desarrollado en 1949 por los norteamericanos C. E. Shannon y W. Weaver. La influencia que ejerció este modelo sobre Jakobson determina que la concepción de la comunicación que éste propone sea, en lo fundamental, marcadamente lineal, estática y unilateral –A envía un mensaje a B–, en la que el emisor es un sujeto activo y el receptor pasivo, con una función predominante sobre este último, quien tan solo actúa como simple descodificador del mensaje.

1.2.2.1. Función poética y función lúdica del lenguaje

Conviene hacer una mención sobre la función lúdica del lenguaje –la cual se caracteriza por la ausencia de la función referencial, característica que tiene en común con la función poética como arte verbal–, ya que estos recursos lúdicos han sido elementos formales íntimamente vinculados a las manifestaciones humorísticas.

Como expresa J. Cervera (1986:78), “la risa y el humor son juego, es decir, movimiento en el campo de significados. El espíritu rígido, no se presta para el humor”. Por ello, J. Huizinga (1987: 43-44) expone que:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “de otro modo” que en la vida cotidiana.

Respecto a la anterior descripción, F. Ynduráin (1973:369) estima que lo lúdico se distingue por el ejercicio de una actividad gratuita, sin finalidades segundas,

ejercida libremente, aunque no sin ajustarse a reglas como algo fuera de los usos habituales, algo que se entiende como licencia o escape. Completa otros factores no esenciales o concomitantes: la presencia de espectadores, la sensación placentera, el estímulo de la competición, o del propio perfeccionamiento.

Este autor (*ibídem*:367) singulariza la función lúdica del lenguaje “dentro de un factor del mensaje, no como una subespecie, sino como algo netamente distinto de la función poética” de R. Jakobson. Según él, la función lúdica se entiende como un conjunto de palabras sin significado, sin función referencial, pero empleadas con un fin lúdico intencionado. Resalta la función lúdica exclusivamente en los hechos lingüísticos donde el contenido es prácticamente nulo, descartando los juegos de palabras –equivocos, chistes verbales, etimologías–, e indica (1973:365) “esto es, los usos en que hay un contenido de significado por tenue que sea”.

Aunque H. Bergson (1971:102) entiende los aspectos lúdicos del lenguaje en un sentido más amplio, sin embargo, también de forma implícita indica una función referencial no relevante en cuanto que menciona el juego de palabras como una “distracción” momentánea del lenguaje:

el juego de palabras nos hace pensar más bien en el descuido del lenguaje, que por un instante olvidase su verdadero destino y pretendiese que las cosas se ajustaran a él, en lugar de ajustarse él a las cosas.

En cambio, M. Yaguello (1983:32) vincula la función lúdica a la poética, dado que la diferencia entre ambas puede resultar difusa por una semejanza de procedimientos formales:

...todas las producciones verbales, ya sean espontáneas o buscadas, fijadas en una tradición o efímeras, con tal que se descubra en ellas una disposición del sonido y el sentido destinada a atraer la atención

sobre la forma del mensaje, cualesquiera que sea el contenido o la intención comunicativa de éste.

En relación con la observación de M. Yaguello, M^a del C. Serrano (1991:58) también señala que lo que separa a la función poética del juego puro es la intención comunicativa que subsiste en el texto poético. Una poesía que no fuese más que juego formal, sin evocar nada, estaría singularmente limitada.

A pesar de sus afinidades, como, por ejemplo, el hecho de que tanto la poesía como el chiste se construyan con un mismo recurso, el de la sustitución lingüística, nos ha interesado en especial la diferencia de ambos, ya que, como expone C. Bousoño (1970: 67), en cuanto a la reacción del receptor, la primera nos produce emociones y el segundo nos provoca hilaridad, lo que se traduce en *asentimiento* en el caso de la poesía y *disentimiento* en lo que al chiste se refiere.

Al respecto, considera L. J. Eguren (1988:129) que la diferencia entre la función poética y la función lúdica se basa en criterios externos: “La diferenciación realmente entre la función poética y la función lúdica es externa (actitud estética o de juego, voluntad de estilo individual o social)”.

Y concluye que

la función lúdica es un uso o papel secundario del lenguaje (sin datos lingüísticos objetivos en los textos), relativamente esporádico o marginal, que supone una elaboración o manipulación de una base lingüística ya existente, se centra en el factor mensaje, resaltando el valor del signo en sí mismo, y se distingue de la función poética por criterios externos, ya que coinciden los recursos de manipulación.

Por otra parte, este autor (*ib ídem*:20) matiza que las relaciones entre el juego y el lenguaje no se limitan a la función lúdica propuesta por F. Ynduráin, sino que incluyen juegos en los que participa el significado o el par significado/significante. En su opinión la actividad lúdica en el lenguaje debe englobar toda clase de juegos con el

lenguaje y no ceñirse sólo a los juegos con los sonidos. Además, opina L.J. Eguren (*ibidem*:83) que sería importante precisar una diferencia entre “juegos con el lenguaje como *objeto*”, exteriores al mismo, regulados y estáticos, y “juegos con el lenguaje como *sujeto*”, desde dentro, como material que se convierte en juego, que con sus rasgos propios de torsión de las palabras de creación, es un proceso dinámico y productivo.

Por último, aunque parezca evidente que los juegos de palabras apuntan a una función lúdica o poética según la intención comunicativa, sin embargo, también otros estudios destacan la función metalingüística de los juegos de palabras:

Lo que llamamos chiste o juego lingüístico es solo una manipulación inteligente de materiales lingüísticos con el objetivo de causar sorpresa o risa en el hablante. Pero hay algo más en esta actividad lúdico-lingüística, en realidad se trata del desarrollo individual y colectivo de una conciencia metalingüística y una toma de conciencia del papel del lenguaje con respecto a la realidad y al conocimiento de esta realidad a través del lenguaje (J . Luque Durán, 2007: 92).

A. M^a Vigara Tauste (1992:6) indica que los juegos fónicos presentan una reflexión metalingüística implícita, en muchos casos correspondiente a un uso intencional del recurso al código como referente:

Pero la función metalingüística aparece también con mucha frecuencia implícita [...], como instrumento que sirve a otros fines (humor, actividad literaria, lúdica, simple interacción...), a modo de reflexión (más o menos consciente) que se hace sobre el código o su funcionamiento o de juego con sus posibilidades de relación significante-significado-sentido.

1.2.3. El modelo metafuncional de M. A. K. Halliday

Ahora bien, hasta ahora hemos tratado de los dos grandes rasgos de las funciones del lenguaje que corresponden a una división general establecida por G.

Yule (1993:20): la función *descriptiva*, que se utiliza para expresar “un contenido” y la función *interactiva*, destinada al “uso del lenguaje” relacionado con la expresión social y las actitudes personales. Así, «representativa/expresiva» de K. Bühler (1934), «referencial/emotiva» de R. Jakobson (1960), «ideacional/interpersonal» de M.A.K. Halliday (1970 b) y «descriptiva/social-expresiva» de J. Lyons (1977).

A diferencia de los dos modelos anteriores propuestos de K. Bühler y R. Jakobson, M. A. K. Halliday reagrupa las funciones conocidas y formula una nueva teoría funcional del lenguaje desde una perspectiva sociolingüística considerando el lenguaje como un potencial de significación en un entorno social.

Según este autor (1975:147), tradicionalmente la lingüística estructural, la sociología o la psicología proponen una definición de las funciones del lenguaje por separado, pero en su opinión, tanto el valor gramatical como el sistema del lenguaje se deben estudiar en conjunto:

El sistema de opciones disponibles es la «gramática» de la lengua, y el hablante o el escritor hace sus elecciones dentro de este sistema: no *in vacuo*, sino en el contexto de las situaciones de habla. De este modo, los actos de habla comportan el ejercicio creativo y repetitivo de opciones en situaciones y medios sociales y personales. (Firth, 1968; Pike, 1967; Ellis, 1966). Es bien obvio que el lenguaje se emplea para satisfacer gran cantidad de necesidades distintas, pero hasta que no examinemos su gramática no habrá ninguna razón evidente para clasificar sus usos de ninguna manera en particular. Sin embargo, cuando examinamos el potencial de significado del lenguaje mismo, descubrimos que las múltiples opciones contenidas en él se combinan en unas pocas “redes” relativamente independientes; y estas redes de opciones corresponden a ciertas funciones básicas del lenguaje.

Halliday distinguió tres funciones del lenguaje integrando los componentes socioculturales, sin descuidar los valores gramaticales:

Función *ideacional*: sirve para la expresión del contenido, de la experiencia que el hablante tiene del mundo real, incluyendo el mundo interior de su propia consciencia. J. Lyons (1974:45) se refiere también de forma inclusiva a lo que comúnmente se llama el significado cognoscitivo o contenido proposicional de las oraciones.

Función *interpersonal*: se utiliza para la expresión de los roles sociales, que incluyen los roles comunicativos creados por el lenguaje mismo, por ejemplo, el de quien pregunta y quien responde, que asumimos al formular o al contestar una pregunta; y también para hacer las cosas, por medio de una interacción entre una persona y otra. Mediante esta función, se delimitan los grupos sociales y se identifica y refuerza al individuo, ya que al permitirle interactuar con otros, el lenguaje también desempeña una función modalizante al servir para la expresión y el desarrollo de su personalidad.

Función *textual*: es una función intrínseca del lenguaje, e instrumental a las otras, que permite la creación del texto, es decir, relaciona cada parte del discurso con el conjunto y sitúa el lenguaje en su contexto. Uno de los aspectos de la función textual es el establecimiento de relaciones de cohesión entre las oraciones de un discurso determinado (R. Hasan, 1968). En este sentido, la función textual puede comprender las funciones poéticas o lúdicas como los recursos retóricos para la formación del texto.

El modelo de M.A.K. Halliday se puede resumir en que la función múltiple del lenguaje se refleja en la estructura lingüística; ésta es la base para reconocer las funciones ideativa (incluyendo la función lógica), interpersonal y textual.

1.2.4. Semiótica del mensaje humorístico de R. Núñez Ramos

Después de revisar las diferentes funciones del lenguaje vemos que el humor, al poseer las mismas cualidades lingüísticas, puede participar de dichas funciones en un grado mayor o menor, por lo que entonces habrá que precisar cuáles son los rasgos que lo distinguen.

Según R. Núñez (1984), en las manifestaciones artísticas o literarias, el humor actúa como un arte verbal más, es decir, se caracteriza primariamente por su valor no referencial, por suspender o desplazar la función representativa de los signos a través de la creación de mundos o situaciones imaginarias, por lo tanto, las expresiones humorísticas están muy ligadas a los juegos de palabras, aliteraciones, trabalenguas, adivinanzas, sentidos figurados, como metáforas, metonimias, etc.

Pero estas manifestaciones lúdicas en realidad son una serie de estrategias o medios de presentar el humor, dado que lo esencial del humor como dice R. Núñez (1984), no surge de una situación objetiva, sino que es la expresión de la posición de un sujeto que no se manifiesta de manera directa y conceptual, sino indirecta y emocional, ya que es necesario deducirla de sus actos, sentimientos o palabras. Ocurre, por tanto, que el humor no utiliza la dimensión referencial de los signos, sino su dimensión expresiva y sintomática, lo cual constituye uno de los rasgos relevantes del humor:

Lo que funciona como síntoma de la actitud humorística del sujeto es un error, una desproporción, una rigidez en el comportamiento, una desviación o incoherencia con respecto al orden natural de los acontecimientos (...). En resumen, el humor es una actitud peculiar ante las cosas que manifiesta mediante una ruptura del orden esperable de acontecimientos. (R. Núñez, 1984:270)

Y es de notar que R. Núñez toma el esquema instrumental de K. Bühler para

describir el humor como un signo desde una perspectiva semiótica, puesto que habla de “síntoma”. Ahora bien, cabe preguntarse si, dado que el error, la desviación o la incongruencia existen en el mundo real y cotidiano, sin necesidad de una recreación para lograr un efecto cómico o lúdico, podrían entenderse estos casos como expresiones humorísticas igualmente.

La respuesta nos la da el mismo R. Núñez (1984:270) cuando declara que:

El hecho de que la disyunción, el «error» suponga una actitud o visión de la realidad es fundamental para la constitución del efecto humorístico, pues esa actitud es la que justifica la disyunción, le da un sentido; en otro caso, el error sería producto del azar y no permitiría la complicidad del receptor, estableciéndose una distancia entre el personaje y el lector, propia de lo cómico (por ejemplo, el personaje que pisa un charco sin darse cuenta y se pone perdido) y no de lo humorístico.

Sin embargo, en nuestra opinión, es necesario manejar las dos formas de lo cómico a las que se refiere M. Seco (1970): 1) lo *cómico objetivo*, que como en el caso de un niño o de un extranjero, requiere la ausencia de conciencia cómica en quien lo dice (ese niño o ese extranjero) pero no así en quien lo escucha, y 2) lo *cómico subjetivo*, que hace reír a quien lo dice y también a quien lo escucha.

Como indica W. Beinhauer (1973:26):

Lo que a un hablante de imperfecto dominio lingüístico puede dejarle en ridículo, le sirve de medio estilístico a otro, dotado de humor y capaz de manejar el idioma con vital maestría.

Por lo tanto, los errores no intencionados trabajados como errores intencionados, son las creaciones subjetivas del emisor o creador a partir de elementos cómicos objetivos, lo que constituye una técnica deliberada para llegar al fin lúdico e incluso puede provocar un efecto humorístico mayor por su rasgo espontáneo.

A esto se refiere M. Seco (1970:243), cuando dice:

En el teatro cómico, en realidad, estos dos tipos de comicidad se reducen a uno solo, ya que todos los elementos de esta índole que en él se presentan serán obra consciente del ingenio del autor. En rigor, pues, sólo cabría hablar de cómico subjetivo. (...) Sin embargo, la distinción entre comicidad objetiva y subjetiva tiene perfecta virtualidad en el teatro cómico si en lugar de contemplarlo desde fuera nos situamos dentro de su ficción, aceptando el juego que el autor nos propone.

De ahí que sea importante considerar el conjunto de supuestos contextuales necesarios tanto para una creación como para una interpretación de los discursos, como el sociocultural, el situacional, etc.

Así, afirma U. Eco (1981:71) que

los textos de imaginación pueden transmitir actos lingüísticos serios (vale decir, no ficticios), aunque el acto lingüístico transmitido no está representado en el texto. Prácticamente todas las obras de imaginación importantes transmiten un mensaje o unos mensajes que son transmitidos por el texto, pero que, sin embargo, no se encuentran en el texto.

De acuerdo con U. Eco, R. Núñez llega a confirmar que a pesar de que el mensaje humorístico no tenga correlato en el mundo real, cualquier manifestación creativa sólo adquiere validez por relación al contexto global de los fenómenos socioculturales, que le sirven de punto de partida y de punto de llegada. Pero ese contexto se mantiene muchas veces implícito, y sólo se hace explícito cuando la comunicación humorística se realiza felizmente y el receptor restaura lo que el texto oculta o indica sutil y disimuladamente:

En resumen, el mensaje humorístico crea una imagen de su autor, deja entrever su postura ante la realidad, su valoración de los grupos humanos, su actitud ante los conflictos y los problemas de la sociedad

y de la vida. Para que la comunicación se cumpla, el lector ha de reconocer y situarse ante esta actitud. Porque también suena la voz del lector, que no recibe pasivamente el mensaje, sino que necesariamente ha de participar en su construcción. (R. Núñez, 1984:276)

1.3. Conceptos de contexto

Según el *Diccionario*²³ de la Real Academia Española en línea el término *contexto* puede tener las siguientes acepciones:

1. m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.
2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho.
3. m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc.
4. m. desus. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan.

Como puede verse, entre las cuatro acepciones del *contexto* que proporciona el *DRAE*²³, se incluyen tanto los aspectos lingüísticos como extralingüísticos del contexto. La primera acepción de contexto ha sido aplicada desde antiguo en el seno de la filología, como indican H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:102):

Efectivamente, dada la naturaleza intrínsecamente ambigua del significado de las palabras, frases o expresiones cuando se presentan de forma aislada, es fundamental retener este primer significado del término que nos ocupa, ya que uno de los principios básicos del análisis del discurso consiste en proclamar que el valor –o el sentido– de cualquier secuencia discursiva depende, en gran parte, del texto anterior y del posterior, de lo que hay antes y de lo que viene después del fragmento en cuestión.

En efecto, esta clase de contexto lingüístico –también conocido como *cotexto*–, desempeña un papel fundamental para interpretar o reconocer el significado “invisible” o “intencional” (M^a A. Penas, 2011) del hablante, y sobre todo, ocurre con los casos

de las palabras homónimas.

En la segunda acepción se encuentran distintas alusiones expresas al contexto físico o situacional, bien sea cultural, político, social, etc. Aunque resulta evidente que la situación física influye en nuestra interpretación del mensaje, sin embargo, para G. Yule (2006:134) –desde un enfoque no restrictivo–, los factores cognitivos son relevantes y decisivos, sin excluir el contexto *físico*:

(...) conviene tener presente que el «contexto» que permite interpretar el significado de una palabra o de una oración no consiste en la situación física real «de ahí fuera». Antes bien, el contexto relevante es nuestra representación mental de aquellos aspectos de la entidad que están físicamente «ahí fuera» y que empleamos para lograr una interpretación correcta de la misma. Nuestra comprensión de buena parte de lo que leemos u oímos está vinculada a este tipo de procesamiento de determinados aspectos del contexto físico, en particular, de los relacionados con el tiempo y el espacio en los que encontramos las expresiones lingüísticas.

Por otra parte, cabe mencionar que el contexto extralingüístico se define también como la situación del discurso, el contexto de experiencias de grupos sociales y profesionales específicos, que han sido propuestos y elaborados por B. Malinowski, especialmente en el sentido de contexto cultural.

En este sentido, J. R. Firth (1957:226) revisó y amplió el planteamiento de Malinowski, quien dio énfasis al contexto social en particular:

Los lógicos pueden pensar de las palabras y las proposiciones que poseen «significados» en sí mismas de alguna manera, independientemente de los contextos de situación. Para los hablantes y los oyentes no parece necesario. Yo afirmo que las voces no pueden disociarse por completo del contexto social en el que funcionan y que, por tanto, se debería considerar que todos los textos en lenguas habladas modernas poseen «la implicación de su enunciación» y deberían ser referidos a participantes típicos en algún contexto de

situación generalizado.

Por ello, pueden deslindarse por lo menos tres tipos de contexto según G. Reyes (2002:20): el *lingüístico*, el *situacional* y el *sociocultural*.

El primero, el *lingüístico*, consiste en el material lingüístico que precede y sigue a un enunciado; el segundo, el *situacional*, es el conjunto de datos accesibles a los participantes de una conversación, que se encuentran en el entorno físico inmediato; y el tercero, el *sociocultural*, es la configuración de datos que proceden de condicionamientos sociales y culturales sobre el comportamiento verbal y su adecuación a diferentes circunstancias.

En relación con el contexto social, G. Reyes (2002:20) señala que los enunciados se interpretan siempre dentro de un marco metacomunicativo que clasifica la situación de habla y el papel de los participantes. Así, por ejemplo, el marco puede indicar “hablamos en serio” o “hablamos en broma”. Los marcos generan expectativas y presuposiciones sin las cuales sería imposible el trabajo de producir e interpretar el lenguaje.

Según H. Calsamiglia y A. Tusón (1999: 108), los contextos pueden ampliarse a cuatro, con algunas diferencias cualitativas en la clasificación:

1. Contexto *espacio-temporal*: se trata del entorno en el que tiene lugar la comunicación, e incluye las coordenadas espaciales y temporales en las que se produce un enunciado.
2. Contexto *situacional*: comprende tanto las circunstancias que perciben los interlocutores mientras hablan como el mismo discurso que van produciendo, lo cual construye un contexto al que los emisores se pueden referir. En este sentido, en la producción y comprensión del discurso no sólo influye lo que

los hablantes dicen, sino también lo que hacen, lo que ocurre mientras hablan y el hecho mismo de que lo hagan.

3. Contexto *sociocultural*: también condicionan la forma y la interpretación de un mensaje las características sociales de los interlocutores, que tienen, por ejemplo, una importancia decisiva en el empleo de las fórmulas de cortesía.
4. Contexto *cognitivo*: incide finalmente en la comunicación el conocimiento del mundo que poseen y comparten los hablantes, así como las intenciones que persiguen en su acto comunicativo o que presuponen en su interlocutor.

Como puede observarse, estos cuatro aspectos no son aislados, sino que llegan a ser interdependientes; por ejemplo, tanto los elementos espacio-temporales como los situacionales son interpretados a la luz de los datos socioculturales, dado que a la vez, son integrados en la mente de las personas a través de procesos cognitivos que se activan para cada situación.

Para nuestro caso cabe señalar que, mientras el humor es el indicador temático que está más presente en la serie de *Manolito Gafotas*, sin embargo, lo que crea —y donde se manifiesta— el humor es un contexto amplio, como el tipo de género, el registro, las voces del personaje que presentan diferentes roles sociales y los entornos sociales, en relación directa con la adecuación, la cohesión, la coherencia, la corrección gramatical, etc.

A continuación, nos centraremos en los conceptos de ‘género’ discursivo y de ‘registro’ lingüístico, asignables al contexto cultural y situacional, respectivamente, como indican J. I. Albentosa y A. J. Moya (2001:16 y 17):

Los estudios lingüísticos sobre género y registro deben en parte su

inspiración al trabajo de Malinowski y, principalmente, a su tesis de que las manifestaciones comunicativas de una sociedad no pueden ser plenamente comprendidas sin un conocimiento mínimo del contexto cultural y del contexto situacional en que estas manifestaciones se producen. Así, estimando esta doble concreción de la noción *contexto*, el género aparece asociado al contexto cultural, mientras que el registro representa el contexto situacional en el que se desenvuelve un determinado acto comunicativo (cfr. Halliday y Hasan, 1989; Swales, 1990; Downing, 1995; Paltridge, 1997).

1.3.1. El 'género' como contexto cultural

Según G. Kress (1989: 6 y 19), el concepto de 'género' discursivo aparece indudablemente ligado a la idea de cultura y comunidad sociolingüística, comunidad que construye los géneros como modelos comunicativos para dar respuesta a los problemas de comunicación verbal que plantea.

J. I. Albentosa y A. J. Moya (2001:17), respecto a lo anterior, afirman que en primer lugar, por lo que se refiere a los modelos comunicativos, los géneros son puntos de referencia reconocidos y reconocibles por los miembros de la sociedad que los crea; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, sirven para dar contestación a problemas comunicativos determinados, de manera que cada género tendrá un ámbito y unas coordenadas precisas de aplicación, además, podrá cambiar y evolucionar si se modifican las condiciones de los planteamientos comunicativos para los que fueron creados.

También opinan H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:206), que un género concreto se puede describir o analizar en términos específicos en que se concreta y se articula el resto de los componentes, como son: la situación, los participantes, las finalidades o funciones, la organización estructural interna, el tono, los instrumentos verbales y no verbales y las normas de interacción y de interpretación que caracterizan y regulan una clase de eventos.

Así, por definición de 'género', A. Duranti (1992:64) entiende:

[...] un tipo de unidad de discurso con particulares características formales y de contenido. Así, son ejemplos de géneros el sermón en los servicios religiosos protestantes o la predicación en la misa católica, la lección en clase, el interrogatorio, la conferencia (de la que hay diversos tipos), el intercambio de saludos, el chiste, la adivinanza y la conversación. Esta última sería el género *par excellence* según los analistas de la conversación.

En este sentido, los 'géneros' son modelos dinámicos que pueden desarrollarse o modificarse en función de los cambios sociales, siendo así que en cada cultura las características discursivas y lingüísticas de un mismo género varían, como en el caso del humor.

Por su parte, D. Cassany (2008:7) destaca los cinco rasgos de los géneros discursivos de forma organizada: 1) *dinámicos*: son formas retóricas desarrolladas con el tiempo, que estabilizan la experiencia y dan coherencia y significado a la acción del individuo; 2) *situados*: tienen un punto de vista situado en un ámbito cultural, idiomático, contextual, etc.; 3) *organizados en forma y contenido*: conocer un género exige dominar su contenido y su forma; 4) *construyen y reproducen estructuras sociales*: conforman grupos profesionales, estatus, etc.; 5) *delimitan comunidades discursivas* (manifiestan normas, epistemología, ideología, etc.)

En lo referente a las funciones de los géneros discursos, este mismo autor (2008:7) manifiesta que:

El género discursivo ejerce tres funciones: 1. *Cognitiva*. Construye y formaliza el conocimiento de una disciplina. 2. *Interpersonal*. Construye la identidad (la imagen o *face*) del autor, miembro de la comunidad. 3. *Social y gremial*. Contribuye a establecer el estatus de los miembros de la comunidad discursiva en la sociedad.

Para V. K. Bhatia (1997:47), además de factores sociológicos y lingüísticos a la

hora de definir un género, es conveniente tener en cuenta factores psicológicos —fundamentalmente cognitivos—, que nos llevan a considerar la importancia de los aspectos tácticos por los que el emisor especializado puede explotar todas las posibilidades del género, adoptando estrategias que le permiten ser más creativo en la consecución de sus objetivos particulares.

Finalmente, podemos concluir con palabras de B. Paltridge (1997:106):

Our perception of the concept of genre is an instance of a particular communicative event... The interactional characteristics of a genre may include specific author/s and audience/s of the text, a particular channel of communication and, at certain level of abstraction, a particular 'topic', and a social stock of knowledge...Cooccurring with this interactional frame is also a cognitive frame which incorporates a certain conceptual scenario. This scenario may include certain roles, cooccurring patternings of textual organization and shared understandings, or protocols, of how the text might proceed. There may also be certain lexical items which are associated with the particular genre.

1.3.2. El 'registro' como contexto situacional

Para M. A. K. Halliday (1978:31-32 y 46), el concepto de 'registro' se refiere “al hecho de que la lengua que hablamos o escribimos varía de acuerdo con el tipo de situación”; es decir, según “el contexto social del uso de la lengua”. Y continúa más adelante:

Lo que hace la teoría del registro¹¹ es tratar de mostrar los principios generales que rigen esa variación, para que podamos empezar a comprender *qué* factores de situación determinan *qué* características lingüísticas. Es una propiedad fundamental de todas las lenguas variar

¹¹ La teoría del registro, fue formulada en los años 60 del siglo XX por la sociolingüística y la lingüística sistemático-funcional anglosajona. En los trabajos de M. A. K. Halliday, A. McIntosh y P. Strevens (1964) se plantean las relaciones entre uso de la lengua y situación extralingüística. Posteriormente, fue reformulada en trabajos de referencia como el de M. Gregory y S. Carroll (1978).

de acuerdo con su uso.

Por otra parte, A. Briz (1996:15) sostiene que mientras los dialectos y sociolectos son variedades de uso que dependen de las características propias del usuario, los registros vienen determinados por la situación de uso, por el contexto comunicativo.

Así, por registro según G. Yule (2006:260), se entiende una manera convencional de emplear la lengua que resulta apropiada en un determinado contexto, que puede ser situacional (por ejemplo, la iglesia), ocupacional (por ejemplo, la abogacía) o tópico (por ejemplo, estudios del lenguaje). En este sentido, el registro constituye una forma de predicción (M.A.K. Halliday 1978), también es una noción que define la *variedad textual* como consideran H. Calsamiglia y A. Tusón (1996:326).

Es evidente que cada situación requiere el uso de un registro particular que está determinado por factores como el tema abordado (general o específico), el medio o canal de comunicación (oral o escrito), la relación entre los interlocutores (formal o informal), y la intención comunicativa como el propósito perseguido (informar o convencer). Así, la adecuación textual o contextual muchas veces se identificará con la utilización del registro, como expresa D. Cassany (2001:29), donde el registro es el rasgo diferenciador de los factores anteriores:

si hablamos con un amigo de temas generales, posiblemente le diremos que nos *duele la garganta*; mientras que, si vamos al médico, nos diagnosticará una *faringitis* o *laringitis*. No utilizaremos las mismas frases o palabras si escribimos una carta a alguien o si le telefoneamos para decirle lo mismo. Si queremos informar a alguien seremos objetivos e imparciales; sin embargo, si lo que pretendemos es convencerle, seremos subjetivos y parciales. Si hablamos coloquialmente con un hermano o un amigo podremos decir, con toda tranquilidad, palabras como *joder*, *¡mierda!* y *puta*, mientras que si hablamos con un desconocido será preferible decir *fastidiar*, *¡ostrás!* o

¡caramba! y prostituta.

Estas implicaciones son bastante significativas, como puede observarse, ya que no todo el mundo estará familiarizado con los términos médicos *faringitis* o *laringitis*, así como las expresiones vulgares *joder*, *¡mierda!* y *puta* también podrán molestar a los desconocidos e incluso les causarán una impresión negativa por la mala educación que connotan. Así, este mismo autor llega a afirmar (2001:29) que “los escritores competentes también son “*adecuados*” y conocen los recursos lingüísticos propios de cada situación. Saben cuándo hay que utilizar el estándar y también dominan los diferentes registros de la lengua”. De modo que la falta de adecuación entre el uso y la situación, como expresa A. Briz (1996:16), “provoca desajustes no tanto informativos como de conducta lingüística esperable. Es decir, rotas ciertas convenciones, el acto comunicativo, desde la perspectiva del interlocutor, conlleva cierto fracaso”.

De acuerdo con lo anterior, entendemos que los escritores humorísticos no sólo conocen bien el registro para “adecuarse” a los textos, sino que también saben perfectamente aprovecharlo y jugar con él como para “crear” una situación cómica, graciosa y divertida, cuando ésta no existe previamente. En este sentido, la descripción anterior de A. Briz, nos permite nuevamente confirmar que el desajuste conversacional y la transgresión humorística exigen la inteligencia del emisor para crear un discurso humorístico, al mismo tiempo que retan la competencia lingüística y comunicativa del receptor para reconocerlos como una manipulación intencionada.

Por otra parte, cabe señalar que si uno de los sinónimos de ‘registro’ es ‘lenguaje’ –como comentan H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:327): “por ello hablamos de lenguaje de especialidad, lenguaje de la calle o lenguaje familiar”–, entonces si hablamos de lenguaje del humor estamos ante un registro no “apropiado desde la coherencia” por mezclarse elementos opuestos, cuando no contradictorios,

pero que sí es “adecuado” en el contexto del humor.

Se ha de tener en cuenta que los registros no constituyen siempre entidades discretas, con fronteras claras, sino que se dan en un *continuum*, según un mayor o menor grado de presencia de rasgos singulares. En opinión de H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:326):

En una misma situación comunicativa, un registro se puede mantener o cambiar. El cambio, sin embargo, siempre es significativo: puede indicar falta de competencia por parte del hablante, un cambio de situación o bien una intención de utilizarlo como recurso expresivo. La ruptura de registro puede provocar efectos sorprendidos, provocativos o cómicos.

La ruptura del registro puede considerarse una de las estrategias humorísticas para el emisor, ya que al receptor le da indicios para encontrar la “gracia” y el “humor”. En este sentido, cabe señalar que la noción de registro también está ligada a la de estilo¹². No sólo se trata de la elección para adecuarse a la situación, también es una elección que se lleva a cabo para lograr efectos singulares con la función estética, la función persuasiva o argumentativa, y desde luego, la función lúdica.

A continuación examinaremos las tres variables contextuales que actúan como factores situacionales que conforman el registro: campo (*field*), tono (*tenor*)¹³ y modo (*mode*) (M. A. K. Halliday, 1978; J. R. Martín, 1995; H. Calsamiglia y A. Tusón,

¹² Según E. Alcaraz y M^a A. Martínez (2004:574), en sociolingüística el término ‘registro’ se utiliza, en un sentido amplio, frecuentemente no diferenciado del que se asocia a *estilo* para designar una variedad lingüística situacional, una selección, de entre las opciones que ofrece en todos los niveles una lengua, relacionada con el estatus de los hablantes, su relación, el tema sobre el que se habla, el grado de formalidad. No obstante, en el sentido del término procedente de la lingüística británica, ‘registro’, aun aludiendo a la variación situacional, resulta un concepto más complejo que el de ‘estilo’ (asociado fundamentalmente al mayor o menor grado de atención o formalidad).

¹³ Atendiendo a los criterios para definir los registros que se manejan, hay autores como Ll. Payrató (1992) o A. Briz (1996), que distinguen entre el *tono* y el *tenor*. El *tono* se refiere a las relaciones de formalidad entre los participantes; en cuanto al *tenor* está referido a una interacción comunicativa, es decir, al papel que el lenguaje desempeña en esa situación comunicativa. En lo que sigue adoptaremos la clasificación de H. Calsamiglia y A. Tusón (1999): *tenor personal*, *tenor interpersonal*, *tenor funcional*, y los desarrollaremos más adelante.

1999):

Lo que necesitamos conocer respecto de un contexto de situación a fin de predecir las características lingüísticas que probablemente se vinculen a él se ha resumido en tres encabezados: necesitamos conocer el "campo del discurso", el "tenor del discurso" y el "modo del discurso". (M.A. K. Halliday, 1978:48)

1.3.2.1. El campo

En sociolingüística se llama 'campo' o 'campo del discurso', siguiendo a M. A. K. Halliday (1978:108), a la variedad sociolingüística formada por los términos de determinadas especialidades. Con frecuencia el mismo autor lo emplea en un sentido más amplio para abarcar, además, el tema sobre el que se mantiene un diálogo y las circunstancias del mismo.

En suma, el campo hace referencia a dos sentidos, tanto al sentido del marco institucional o social en que se desarrollan las prácticas comunicativas (como juzgado, administración, hospital, iglesia, etc.) como al sentido del tema tratado (como derecho, contabilidad, medicamento, y religión, etc.)

Del mismo modo, según M. Gregory y S. Carroll (1978:7), el campo "Field of discourse is the consequence of the user's purposive role, what his language is about, what experience he is verbalizing. This includes, of course, topic and subject matter..." Dicho autor entiende el campo como el tópico o asunto que se trata en el texto, además, está determinado por los modos en que una sociedad concreta analiza y nombra sus experiencias y las organiza en sistemas de conocimiento.

Por otra parte, el campo permite determinar el grado de especialidad de un texto que se caracteriza por el uso de lenguas especializadas y, por el otro, el lenguaje cotidiano que hace referencia a situaciones diarias y conocidas por los interlocutores.

En este sentido se expresa S. Eggins (2004: 67 y 107): “the situational variable that has to do with the focus of the activity in which we are engaged”; por ello, esta variable presenta una escala entre un lenguaje +/- técnico: “situation may either technical or everyday in their construction of an activity focus”.

En consecuencia, H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:328) destacan la importancia del léxico como uno de los indicadores más reveladores de la temática de un texto, por ejemplo, los vocabularios argóticos –santo y seña de la identificación grupal–, la terminología de los diferentes campos de especialización y el vocabulario específico de los oficios, profesiones... etc. Igualmente las frases hechas, los modismos y refranes en tanto que expresión idiomática y *genuina de la lengua popular* –fondo cultural tradicional– constituyen, entre otros, una fuente sustancial para determinar el registro.

Por último, J. I. Albentosa y A. J. Moya (2001:22) afirman que las variables de registro no sólo son la descripción de los elementos del contexto situacional, sino que también conllevan, incluso incluyen en cierto modo, una serie de implicaciones lingüísticas, porque el lenguaje es parte de la situación:

Técnico o especializado	No especializado
Léxico y términos técnicos	Léxico común
Siglas y palabras abreviadas (código conocido por los especialistas en el tema)	No hay siglas ni abreviaturas, salvo las de conocimiento común y generalizado
Sintaxis abreviada	Sintaxis estándar

(Cuadro 1.)

En el discurso humorístico están muy presentes las palabras abreviadas, la

sintaxis abreviada, también la mixtura de léxico especializado y común, como veremos más adelante.

1.3.2.2. El tenor (personal, interpersonal y funcional)

En lo referente al tenor, M.A.K. Halliday (1978:108) utiliza la expresión ´tenor` o ´tenor del discurso` para aludir a la identidad de los interlocutores y al tipo de relación que se establece entre ellos en un proceso comunicativo. En la misma línea se expresan M. Gregory y S. Carroll (1978:8), “the relationship the user has with his audience, his addressee(s), is the situational factor that is involved in tenor of discourse”

Con referencia a la definición anterior, en la denominación de tenor se puede distinguir entre el tenor *personal*, el tenor *interpersonal* y el tenor *funcional*. (H. Calsamiglia y A. Tusón; C. Marimón Llorca 2008:167):

A) El tenor *personal* se refiere al papel de cada uno de los interlocutores, como su identidad, su posición, y tiene que ver con el grado de implicación que muestran con su mensaje.

B) El tenor *interpersonal* se basa en la relación establecida entre los interlocutores, o entre el hablante y su audiencia. Para H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:329), dicha relación se da en dos ejes: el de proximidad o distancia y el de jerarquía o solidaridad. La asimetría o simetría en la relación que se establece puede considerarse desde la posición social, desde el nivel de conocimientos o desde el nivel de experiencias y vivencias compartidas.

Respecto a lo anterior, E. A. Nida (2012:47), desde un punto de vista comunicativo, dice:

la mayoría de las sociedades tienen un sistema de comunicación

descendente muy bien organizado, puesto que parece emanar fácilmente de las estructuras autoritarias. Sin embargo, la relación social (comunicación ascendente), tan necesaria para que las actividades de un grupo sean fructíferas, normalmente está sólo parcialmente desarrollada, incluso en las sociedades democráticas.

De modo similar, este autor considera que dentro de un contexto social pueden existir dos direcciones de comunicación entre los diversos participantes: 1) la horizontal: la comunicación que tiene lugar entre los que se encuentran aproximadamente en el mismo nivel social; 2) la vertical, ya sea descendente, como de policía a ladrón, de jefe a empleado, o ascendente, como de acusado a juez o de obrero a capataz. Además, intervienen otros elementos en el intercambio interpersonal que influyen en el significado y colaboran en la relevancia del mensaje y en la respuesta conductual al mismo:

Se debe tomar en consideración hasta qué punto emisor y receptor se tienen simpatía o afecto y la forma en que, en una situación concreta, el emisor es capaz de convencer al receptor de que le va a convenir prestar atención al mensaje (Nida, 2012:47).

Atendiendo a los factores anteriores, J. R. Martín (1999:29), por su parte, clasifica cuatro tipos de relación que definen el vínculo entre emisor/receptor, y que se prestan muy bien para analizar las rupturas, las transgresiones, en definitiva, los desajustes en el humor, sobre un eje contrastivo polar:

- relación jerárquica de poder o estatus: igual/desigual
- grado de contacto: frecuente/ocasional/nulo.
- grado de distancia (basado en la frecuencia de contacto): grande/media/nula (relación íntima o familiar)
- grado de relación e implicación afectiva y personal: alto/bajo

C) El tenor *funcional* hace referencia a las intenciones comunicativas, las finalidades del discurso, y los actos de habla. Las intenciones básicas pueden ser expresivas, informativas, directivas, correspondientes a las tres funciones de K. Bühler, retomadas y ampliadas por R. Jakobson; las finalidades especificadas en la descripción del evento comunicativo (D. Hymes, 1972). H. Calsamiglia y A. Tusón (1999: 329) indican que las intenciones generales llegan a producir actos de habla determinados, como *provocar, enseñar, criticar, seducir, informar, dar órdenes, burlarse, pontificar*, etc., y tipos de secuencias seleccionadas de acuerdo con la intención discursiva, como: *narración, argumentación, descripción, explicación*, etc. El tenor *funcional*, es, en síntesis, el propósito con el que se produce un mensaje y tiene repercusiones en el modo de organización global y local del texto.

Por otra parte, cabe mencionar las cinco normas propuestas por E. A. Nida (2012:47), desde el punto de vista de la intención comunicativa en la interacción social, muy presentes en el discurso humorístico y que aplicaremos en algunos ejemplos de nuestro *corpus*:

1. Lo que E (el emisor) quiere que R (el receptor) entienda con M (el mensaje) – la *norma teórica*.
2. Lo que R entiende con M – la *norma práctica*.
3. Lo que M significa para la mayoría de las personas en la cultura – la *norma cultural*
4. Lo que los expertos en la tradición de la cultura E-R (abogados, catedráticos, sacerdotes, etc.) dicen que E quiso o debió decir con M – la *norma legal*.
5. Lo que los líderes de opinión dicen que M debió significar para R, sin tener en cuenta la intención de E – la *norma dinámica*.

1.3.2.3. El modo

El *‘modo’* o *‘modo de discurso’* se refiere al medio o canal adoptado en que se desarrolla el intercambio comunicativo; como indican M. Gregory y S. Carroll (1978:8), “the mode of discourse is the linguistic reflection of the relationship the language user has to the medium of transmission...”.

Por lo general, en este ámbito se suele establecer la diferencia entre el uso oral y el escrito, sin embargo, ambos con frecuencia se interrelacionan creando situaciones de comunicación mixtas, es decir, hay escritos para ser dichos o leídos y a la inversa. Como expresa D. Cassany (2001:44), “a veces escribimos textos que serán escuchados (conferencias, discursos) y también hacemos intervenciones que serán leídas posteriormente (entrevistas grabadas y transcritas más tarde)”. En los chistes pasa igual ya que, por ejemplo, se escriben chistes para ser leídos y luego contados.

Por otra parte, se dan distintos soportes y códigos semióticos, como observan H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:330):

Desde la lengua o variedad usada como vehículo, el canal directo o mediatizado (radio, TV, teléfono, correo electrónico, papel impreso, grabación, etc.), el formato a escala mayor (prospecto, instancia, revista, libro, periódico...), o menor (columnas, listados, tipografías...), hasta la combinación con otros códigos semióticos que constituyen canales acompañantes (fotografías, imágenes, esquemas, fórmulas, tablas) e incluso el género discursivo considerado como esquema organizativo por el que se canaliza la comunicación (carta, programa de televisión, discurso inaugural, etc.)

Estos códigos semióticos están muy presentes en nuestra investigación ya que se atiende a tres: la novela, la película de cine y la serie televisiva de *Manolito Gafotas*.

El *‘modo’*, en cuanto a tipo de soporte que presenta, también se ve influido por la distancia *espacial/interpersonal* entre emisor y receptor y por la distancia *experiencial*,

es decir, aquella que atiende a la lengua como acción y a la lengua como reflexión (J. R. Martin, 1986:24; S. Eggins 1994:54-56; A. Downing 1995:23; J. I. Albentosa, 1998).

La *distancia espacial* e *interpersonal* se caracteriza por el grado de interacción y posible retroalimentación o *feedback*, así como por el tiempo de procesamiento para emisor y receptor.

Distancia espacial e interpersonal:

- [illegible]

(Esquema 5.)

La *distancia experiencial* representa la lengua como acción, esto es parte activa de la acción que se desarrolla (un juego de cartas, una pulla, una broma ácida), y la lengua como pura reflexión (un ensayo, un artículo científico).

En relación con el registro como contexto situacional, M. Gregory y S. Carroll (1978:23) aluden a la variación lingüística en los siguientes términos:

Es crucial reconocer que la misma lengua tiene la posibilidad de variar las normas que se usan, según el código que la vehicula. Podemos reconocer personas que hablan como un libro y también personas que escriben tal como hablan; y solamente una breve reflexión nos permite comprender que hay cosas que podemos hacer cuando hablamos (p.e. expresar mediante el tono la ironía, el sarcasmo, la rabia o los intereses afectivos) para las que tenemos que buscar una manera distinta de expresarlas cuando cuando escribimos, y viceversa (...).

Estas diferencias en el código pueden producir variaciones en la misma lengua.

Como puede comprobarse, la variedad y gradualidad de registro se pone en juego como generador de contraste cómico por parte del emisor, dado que el humor lingüístico con frecuencia se genera cuando se rompen o se transgreden las expectativas que se crean a través de procedimientos lingüístico-discursivos.

Aunque es sabido que los textos humorísticos construyen su propia coherencia y cohesión textual, no obstante, el éxito de la comunicación humorística pone de relieve la adecuación *contextual* del acto comunicativo entre el emisor, el receptor y el texto que permite “más allá de la simple comprensión del mensaje, una cierta comunión o complicidad afectiva ante él” (A. M^a Vigara 1994:32). Igualmente resulta necesario compartir ciertas normas y convenciones, cierto conocimiento del mundo, incluso cierta ideología para poder romper las expectativas y conseguir el efecto de sorpresa H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:214).

Por otra parte, dado que los factores contextuales como ideología, género (contexto cultural), o campo, tenor y modo (registro como contexto situacional) también se corresponden con las diferentes funciones del lenguaje, S. Eggins (1994:78 y 79) establece una relación entre las tres variables del registro y las tres funciones básicas que M.A.K. Halliday (1985) atribuye al lenguaje:

Ideología			Contexto
Género			
Registro			
Campo	Tenor	Modo	Lenguaje
Función Ideacional	Función Interpersonal	Función Textual	
sistema de transitividad	estructuras modales	tema/rema tópico/comentario	

(Cuadro 2. adaptado de J.R. Martin, 1992:501-509; S. Eggins, 1994:112)

1.3.3. Los factores contextuales del humor

Teniendo en cuenta lo anterior se puede establecer para el humor una relación entre las variables del registro y las funciones del lenguaje, puesto que los discursos humorísticos se caracterizan por producir una reacción en el receptor que está íntimamente relacionada con la función emotiva y apelativa del lenguaje.

En primer lugar, con respecto al registro, el habla coloquial representa la oralidad recreada con recursos expresivos y fáticos (una subvariante de la apelación), donde se permite llamar la atención del receptor, establecer una cercanía, crear una especie de complicidad afectiva. Además, los rasgos coloquiales humorísticos también se asocian con la expresión hiperbólica, la repetición, la ironía, la expresión de relleno, la improvisación espontánea, la ruptura de alguna norma gramatical, etc., todos ellos elementos que están muy presentes.

En segundo lugar, se considera que la función lúdica del lenguaje está representada por los juegos de palabras, la ambigüedad semántica, los sonidos

evocadores, los trabalenguas, las muletillas, las adivinanzas, (...) , es decir, un divertimento relacionado con el género infantil. Sin embargo, J. Cervera (1991:77) no está del todo de acuerdo con ello, ya que considera que “el humor significa distanciamiento y que el niño, por el contrario, egocentrismo. El humor exige distanciamiento de uno consigo mismo; distanciamiento de uno respecto a los otros; distanciamiento de uno con el mundo”.

Si es así, cabe preguntarse por cómo relacionar niño y humor. Además, ya centrados en *Manolito Gafotas*, si la obra pertenece al género infantil, en un primer instante estará destinada a los niños como sus receptores naturales, y si el humor es un componente que está muy presente, cómo conseguirá provocar la risa de los niños. ¿No estaremos cayendo en un planteamiento falso o parcial? Y sobre todo, ¿cómo trabajar el humor valiéndonos de un niño de ocho años, es decir, Manolito Gafotas? A ello contesta de alguna manera el autor, sobre todo con las palabras que nosotros en la cita marcamos en cursiva:

la conciliación de los extremos quizá resida en el juego. El niño es capaz de jugar con cualquier cosa. Su tendencia a tomarlo todo en broma a menudo plantea dificultades de educación. *El niño ejercitado en los juegos de palabras, no sólo mecánicamente, sino atendiendo al significado de los términos y a las relaciones entre ellos, está en inmejorables condiciones para captar el humor.* Que un niño ría cuando le cuentan un chiste no garantiza siquiera que lo haya comprendido. Sobre todo si lo ha oído en grupo. La risa es contagiosa. Y el chiste que se le cuenta a él sólo es capaz de reírlo porque sabe que los chistes hay que reírlos (J. Cervera, 1991:78).

Dicha afirmación nos permite examinar con garantía los elementos lúdicos lingüísticos en la serie de *Manolito Gafotas* como un puente válido que pone en conexión niño y humor.

Por otra parte, la ideología, la in/corrección política y los tabúes, entre otros,

también son componentes que están muy presentes en la creación de un chiste o de un texto humorístico, dado que contravienen la convención socio-cultural, en cuanto que se consideran “delitos” discursivos por cuestión de cortesía y adecuación al medio. No obstante, el humor es el medio idóneo para trabajar con ellos e incluirlos de forma “adecuada” y “aceptable”.

Como comenta M^a Á. Torres Sánchez (1997:811), acerca de la norma y su transgresión:

Si algo necesita el hombre para que una cosa le resulte especialmente interesante y atractiva es que ésta le esté prohibida. Por ello, basta que un tema entre en el campo de lo ético o moralmente proscrito para que cobre inmediata actualidad. Pero al mismo tiempo que el hombre crea la norma, facilita también su excepción o el modo de burlar solapadamente esa ley para sentirse entonces liberado.

Por ello, la diferencia de registro se hace evidente entre el tenor (*Manolito Gafotas*) y el campo (el mundo de los mayores) a través de los procedimientos lingüísticos del humor, que propician en no pocas ocasiones una mixtura de registro. Paralelamente, la función referencial –cuyo ámbito queda reducido por su mirada de niño–, puede crear una especie de distanciamiento ingenuo al mismo tiempo, permitiendo a la autora, Elvira Lindo, jugar con una subjetividad naif y sofisticada a la vez, cuando los niños dicen lo que no se dice, hablan lo que piensan, comentan lo que ven, y de forma natural se encuentran jugando con una comicidad que intencionadamente, a propósito, ha objetivado la autora.

En el mismo sentido, J. Cervera (1991:78) dice que “cuando se habla de niño y de humor se alude a menudo a los guiños que el autor hace al lector. Esto es válido sobre todo para el adulto”. Aquí entran en juego los dos destinatarios: a) un receptor “niño”, que disfrutará de los discursos humorísticos a través de los elementos lúdicos,

aunque se trate de temas conflictivos; b) un receptor “adulto”, que comprenderá que este significado “literal” divertido es sólo una parte de lo comunicado y podrá diferenciar entre el sentido contextual y el significado de los signos emitidos.

D. Cassany (2006:52) distingue tres fases o niveles en la interpretación textual: lo explícito en las líneas, lo implícito entre líneas y lo ideológico-intencional detrás de las líneas:

Comprender las líneas de un texto se refiere a comprender el significado literal, la suma del significado semántico de todas sus palabras. Con entre líneas, a todo lo que se deduce de las palabras, aunque no se haya dicho explícitamente: las inferencias, las presuposiciones, la ironía, los dobles sentidos, etc. Y lo que hay detrás de las líneas es la ideología, el punto de vista, la intención y la argumentación que apunta el autor.

En efecto, el humor es fundamentalmente comunicación social, como destaca A. M^a. Vigar (1994:36):

Todo es, en fin, en el terreno de la convivencia social, más complicado de lo que a primera vista puede parecer; y el chiste no es una excepción. En realidad, el que lo consideremos fundamentalmente como *juego* social responde sobre todo al carácter en general intrascendente del chiste.

De acuerdo con F. Lázaro Carreter (1988:41), en particular, el humor lúdico, aunque transgrede, lo hace dentro de un orden también social:

se complace en la transgresión de lo racional sin propósito de cambiarlo; sólo se sale de las casillas por el gusto de estar fuera un rato. Remueve los asientos de la razón o del hábito en que nos sentimos confortables, sin propósito de quebrarles la pata. Aquella transgresión ocasional no cuestiona lo transgredido. Es una actividad intransitiva.

En suma, consideramos que todos los factores textuales y contextuales

mencionados forman parte de las estrategias humorísticas de las que se sirve la autora, además de ser también nuestras herramientas para poder reconocer el humor desde un punto de vista lingüístico-comunicativo.

A continuación, haremos una brevísima mención del contexto vital de Elvira Lindo para seguidamente acometer la concepción que ella tiene del humor, ya que aportará algunas de las claves para entender mejor su obra *Manolito Gafotas*, primero publicada en novela, después en cine y por último en serie televisiva.

1.4. Contexto vital de Elvira Lindo

Explorar el mundo del autor no sólo hace más familiar el texto, sino que sirve como herramienta para comprender su ideología, su posicionamiento, su concepción del humor, dado que la comprensión de un mensaje humorístico implica percibir o establecer la relación entre el texto y el contexto. Aunque el propio género discursivo puede establecer su registro, mostrar su punto de vista, sus normas, el autor puede transgredirlos, desviarlos y manipularlos para conseguir la intención humorística que persigue.

Como manifiesta D. Cassany (2006:55) y podemos aplicar igualmente al humor:

[...] todos estos discursos están *situados*. No ocurren en la nada, en la ubicuidad o en la atemporalidad. Se dicen o escriben en un lugar y un momento determinado. Tienen un autor, que vive y habla y escribe y pertenece a una comunidad particular. Esta comunidad se ha desarrollado a lo largo de la historia, en un lugar concreto, y tiene una forma determinada de ver el mundo que ninguna otra comunidad comparte. Forzosamente los discursos muestran siempre un punto de vista sesgado. No pueden representara otras culturas, de otros lugares y épocas. Los discursos neturos, objetivos o desinteresados no existen.

Por lo tanto, incide el autor (2006:117) sobre el propósito o intención:

En nuestra sociedad pacífica, el discurso es el arma usada para conseguir nuestros deseos. Así, resulta útil adivinar el deseo, la intención o la motivación que hay detrás de cada discurso. Cuanto más claro y concreto podamos formular el propósito, mejor entenderemos el texto.

Para N. Morgado (2005:99) “No sería descabellado afirmar que Elvira Lindo es un claro ejemplo de todo un fenómeno cultural y literario. Su eclecticismo variopinto y su capacidad de abordar diferentes espacios artísticos se suman al éxito que esta autora española ha tenido en todos los campos creativos en los que se ha expresado”. Esta realidad puede verse explicada desde su biografía, una biografía polifacética que rezuma variedad y versatilidad, ya que Elvira Lindo comenzó estudios de periodismo, pero los abandonó al entrar a trabajar en la radio con sólo diecinueve años. Hizo labores de guionista, locutora, comentarista y presentó varios programas en la radio y en la televisión. Es en los guiones radiofónicos donde surgió el personaje de *Manolito Gafotas*, que desde la publicación del primer libro de la serie, en 1994, hasta la del último libro, el noveno, en 2012, ha gozado de un éxito enorme, lo que le valió, en 1998, el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

En la narrativa infantil tiene dos series: la de *Manolito Gafotas* y la de *Olivia*, y Otros cuentos:

Serie *Manolito Gafotas*

1. *Manolito Gafotas* (1994, Alfaguara Infantil y Juvenil / Seix Barral)
2. *Pobre Manolito* (1995, Alfaguara Infantil y Juvenil/ Seix Barral)
3. *¡Cómo molo!* (1996, Alfaguara Infantil y Juvenil /Seix Barral)
4. *Los trapos sucios* (1997, Alfaguara Infantil y Juvenil/Seix Barral)
5. *Manolito on the road* (1998, Alfaguara Infantil y Juvenil/Seix Barral)
6. *Yo y el Imbécil* (1999, Alfaguara Infantil y Juvenil/Seix Barral)

7. *Manolito tiene un secreto* (2002, Alfaguara Infantil y Juvenil/Seix Barral)

8. *Mejor Manolo* (2012, Seix Barral)

Serie Olivia

1. *Olivia y la carta a los Reyes Magos* (1996, SM)

2. *La abuela de Olivia se ha perdido* (1997, SM)

3. *Olivia no quiere bañarse* (1997, SM)

4. *Olivia no quiere ir al colegio* (1997, SM)

5. *Olivia no sabe perder* (1997, SM)

6. *Olivia tiene cosas que hacer* (1997, SM)

7. *Olivia y el fantasma* (1997, SM)

Otros cuentos

1. *Charanga y pandereta* (1999)

2. *Amigos del alma* (2000, Alfaguara Infantil y Juvenil)

3. *Fue una gran dibujante* (2001)

4. *Bolinga* (2002, Proyecto Sur de Ediciones, Alfaguara Infantil y Juvenil)

Su otra obra narrativa, la adulta, incluye las novelas: *El otro barrio*, *Algo más inesperado que la muerte*, *Una palabra tuya*, ganadora del Premio Biblioteca Breve 2005 y llevada al cine por la directora Ángeles González-Sinde en 2008 con el mismo título y un gran éxito, *Lo que me queda por vivir* y *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Ha sido ganadora del Premio Atlántida del Gremio de Editores de Cataluña en 2009 y colabora habitualmente en el diario *El País*. En 2011 publicó *Lugares que no quiero compartir con nadie* en la Ed. Seix Barral, novela experimental autobiográfica sobre la ciudad de Nueva York.

Pero su obra no solo abarca la narrativa, infantil y adulta, sino también obras de

teatro, guiones y recopilación de artículos:

Obras de teatro

1. *La ley de la selva* (1996)
2. *La sorpresa del roscón* (2004)

Guiones

1. *La primera noche de mi vida* (1998)
2. *Manolito Gafotas* (1998)
3. *Ataque verbal* (2000)
4. *Plenilunio* (2000)
5. *El cielo abierto* (2000)
6. *Una palabra tuya* (2008)
7. *Lo que me queda por vivir* (2010)
8. *La vida inesperada* (2014)

Recopilación de artículos

1. *Ser compañera*, en: *Ser mujer* de Laura Freixas (2000)
2. *Tinto de verano* (2001, Aguilar), recopilación de artículos publicados en agosto de 2001 en el diario *El País*
3. *Tinto de verano* 2. *El mundo es un pañuelo* (2002, Aguilar), recopilación de artículos publicados en agosto de 2002 en el diario *El País*
4. *Tinto de verano* 3. *Otro verano contigo* (2003, Aguilar), recopilación

de artículos publicados en agosto de 2003 en el diario *El País*

5. *Don de gentes* (2011, Alfaguara), recopilación de artículos publicados en el suplemento *Domingo* de *El País*

Ha trabajado ocasionalmente como actriz en proyectos cinematográficos con los que ha estado relacionada, haciendo papeles secundarios caracterizados por una gran dosis de humor:

1. *La primera noche de mi vida* (1998)

2. *Manolito Gafotas* (1999)

3. *Plenilunio* (1999)

4. *El cielo abierto* (2000)

5. *Sin vergüenza* (2001)

6. *Planta 4ª* (2003)

7. *Cachorro* (2004)

1.4.1. La concepción del humor de Elvira Lindo

E. Lindo confiesa que en vez de tratar de definir ella el humor sería preferible localizarlo en el propio texto, es decir, que fuera el relato el que hablara:

—¿Cómo definiría su humor? Se diría que oscila entre lo disparatado y lo tierno y no está exento de cierta melancolía.

—Bueno, ¡usted lo ha dicho! No podría definirlo. No me gusta hacer un chiste tras otro. Prefiero que el humor surja de pronto en un relato¹⁴.
(*El Correo*, 24/09/11)

Este diálogo permite detectar en un primer momento los rasgos característicos del

¹⁴ http://www.larisadebilbao.com/archivos/noticias/noticia_42.pdf (consultado el 12/06/2015)

humor de E. Lindo, relacionados con la ternura, la gracia y el sentimiento de melancolía, además, su contestación ya implica “una intención humorística” dado que recurre a la expresión “[...] *hacer un chiste tras otro*”.

Sin embargo, en su crónica periodística de *El País* (26/01/2014) titulada “¿Es ahí la guerra?”, sí que expone su propia concepción del humor, al mismo tiempo que señala en qué se diferencia de la concepción de otros:

El humor es ese género al que cualquiera cree que puede hincarle el diente. Así lo creen los chistosos televisivos, los imitadores profesionales o esos hombres de cara marrón que se pegan con velcro a las barras de los bares; también los escritores tildados de serios están convencidos de que el humor se hace con la gorra y a veces se ponen graciosos, aunque lamento decir que la mayoría de esas veces la cagan, porque el humor es un don con el que se nace, y que brota del defecto más que del virtuosismo, del oído más que de las lecturas, de lo popular más que de lo sublime. El humorista es un ser trágico porque provoca mucha felicidad inmediata, pero luego ve desvanecerse su gloria, en cuanto se apagan las risas y sale a la intemperie. El humorista es el que se lleva la peor parte de la posteridad, porque el discurso humorístico es el más difícil de traducir a otro idioma o a otro tiempo, y suele ser flor de una vida.

(http://elpais.com/elpais/2014/01/23/opinion/1390477783_489757.html, consultado el 12/12/2014)

Efectivamente, el humor no consiste en hacerse el gracioso de forma premeditada sino que se trata de un don, de una competencia innata que requiere de la inteligencia y sensibilidad compasiva y afectiva.

Por ello, en varias ocasiones E. Lindo también se queja de que el humor fácil es el que señala a los otros como motivo de burla, sin embargo, para ella, en vez de humillar o rebajar al otro señalándolo como el blanco de las chanzas, sería mejor sacar de la propia torpeza, del defecto de uno, de nuestra imperfección los materiales con los que trabajar el humor fino y solidario.

Así, argumenta la autora:

Los que piensan que el humor reside en la capacidad de mofarse del contrario no saben que quien lleva escrita la ironía en el código genético (que es donde tiene que estar escrita) suele entregarse desarmado ante el lector y mostrarle, en una desvalida desnudez, sus cicatrices infantiles, sus manías, todo un catálogo de imperfecciones para someterlas a la risa ajena. Sí, así de duro es esto. Tener gracia no consiste en decir que una ministra tiene barriga. Para señalar la barriga de una ministra hace falta que tú hayas mostrado muchas veces la tuya, o la de tu madre, o la de tu señora; de no ser así, mejor sería que te miraras al espejo y admitieras la tremenda realidad: mi lugar en el mundo es la revistilla del chismorreo (la gratuita). (*El País*, 17/07/2011)

De igual modo en otra entrevista E. Lindo llega a afirmar que el humorista “ha de tener tantas dosis de ironía como de comprensión hacia el ser humano; tantas dosis de burla hacia lo que ve fuera como hacia lo que ve dentro de sí mismo”. (*El Correo*, 24/09/11)

Por otra parte, la autora pone en evidencia la dimensión histórico-social del humor, y la considera como fruto de la cultura popular y de los elementos intelectuales que la persona adquiere con el tiempo. Al respecto comenta que “aparte de que yo utilizo un habla para expresarte, el humor es empezar a sentirte dentro de una cultura”. (*El País*, 21/11/2012). Por ejemplo, en su opinión, historias como la de “*Manolito Gafotas*”, un niño que vive en un barrio de clase trabajadora de Madrid, crean un contexto “tan básico que por muy diferente que sea el lector, puede comprender el mensaje”. Pero, también admitió que la complejidad de traducir un discurso reside en el humor, algo muy presente en sus historias, al cual considera muy interesante a la hora de “saber qué es lo que hace sonreír a la gente de un país”. (*Diario de Navarra*, 28/10/2011).

I. Iglesias Casal (2000: 440 y 441) coincide en esta vertiente universalista y socializadora que tiene el humor, sin dejar de atender, por otra parte, a la triple circunstancia temporal, espacial y personal, que le aporta un valor de relatividad:

En el mensaje humorístico, los personajes se consideran a menudo representantes de un grupo, un pueblo, una clase social y sirven para poner de manifiesto el carácter, las preocupaciones de ese grupo [...] Pero el fenómeno de la risa está íntimamente ligado a las distintas consideraciones históricas, de civilización y razas. Por eso los extranjeros no siempre comparten el sistema de valores ni las connotaciones culturales con el que los españoles marcamos nuestro humor porque, aunque la experiencia de lo cómico es un universal humano, su relatividad cultural es innegable.

Si es así, nos preguntamos por cómo es la visión de E. Lindo acerca del humor en la tradición española. Su visión es negativa:

España es dura para el humor. Creo que el propio humor español, el que aparece en el Quijote, el Lazarillo o el más reciente del cine de Azcona, muestra la aspereza de la ironía y el sarcasmo españoles. Desde un libro o una película los humoristas le están diciendo al lector o al espectador: somos crueles, somos mezquinos. Siempre se habla del componente del absurdo en el humor español, y es cierto, pero creo que es fundamentalmente realista. El gran humor español ha reflejado una parte inquietante del carácter español, que puede ser muy bronco, poco compasivo. Y no sé por qué se escribe poco humor. (*El Correo*, 24/09/2011)

En otro artículo anterior la autora ya había manifestado que los españoles “aun siendo gente muy abierta, con un gran sentido del humor callejero, mantienen una relación áspera con el humor escrito” (*El Mundo*, 10/08/2004)

En este mismo artículo E. Lindo menciona el sentimiento tan arraigado de los españoles por el ridículo, que contamina el buen humor: “Lo toman más en serio, ya que aquí tiene mucho peso lo que se escribe y enseguida la gente se siente ridiculizada”

(*El Mundo*, 10/08/2004)¹⁵

Por poner un ejemplo, E. Lindo describe lo que sucede cuando su humor resulta muy manifiesto en el contexto de un género periodístico tachado como “serio” e “informativo”, pudiendo convertirse incluso en un género arriesgado¹⁶:

España es un país preocupado por el qué dirán. La primera sorprendida del éxito de mis crónicas de *Tinto de Verano* soy yo, porque en Estados Unidos e Inglaterra el humor en prensa tiene mucho desparpajo, pero aquí la gente se preguntaba: “¿Cómo se atreve esta señora a escribir así?, ¿Cómo puede escribir esto estando casada con un académico?”. Hay extrañeza ante eso. Se admite en el cine, pero en el momento en que ese tipo de humor pasa al periódico creas duda y extrañeza. No entiendo cómo descoloca tanto. Quizás sea porque lo escribe una mujer y eso desequilibra. Mi humor es muy blanco. Es España la que es muy áspera y su cultura muy recia. La cultura no es para tenerla en un vitrina de exposición. (<http://lasemana.es/afondo/afondo.php?cod=52>, consultado el 7/05/2015)

En este punto, ya nos advierte H. Kotthoff (2007:292): “el humor modifica un género serio”, por lo que, a modo de lanzadera que va y viene, el resultado humorístico también mantiene los rasgos textuales básicos del género serio. Teniendo en cuenta lo anterior, L. Ruiz Gurillo (2012:43), afirma que los géneros humorísticos, como manifestaciones socioculturales que son, se identifican como tales en una comunidad lingüística concreta y suman a la textualidad del género serio original la idiosincrasia del humor. En consecuencia, son perfectamente identificables por dicha comunidad de habla.

¹⁵ Véase http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/08/10/narrativa_espanyol/1092130609.html, consultado el 25/07/2015.

¹⁶ En una entrevista en *El Correo* (24/09/11) Lindo comenta “[...] Cuando haces humor sin envoltorios intelectuales, puro humor, hay quien piensa que eres brillante y quien piensa que eres idiota. Es un género arriesgado”. (http://www.larisadebilbao.com/archivos/noticias/noticia_42.pdf)

Pero no todo es identificable o reconocible, ya que E. Lindo reflexiona acerca de la reacción hermenéutica que el público receptor puede tener en términos de aceptabilidad social del humor español. Así, el quebrantamiento de las convenciones textuales del género periodístico, del registro coloquial (campo, tenor y modo) y del estilo lleva a un resultado (producto humorístico) a partir de una selección entre las posibilidades lingüísticas disponibles. Sin embargo, cuando el receptor –y máxime en un receptor extranjero, en nuestro caso, taiwanés– realiza una hipótesis interpretativa que no se corresponde con las intenciones de quien ha emitido el enunciado, como consecuencia, *se entiende otra cosa*.

Por lo tanto, según G. Mannetti (1995:76): “estipular con el interlocutor que la situación sea “bromista” en vez de “seria” modifica completamente la interpretación de dicha situación y hace que se adopte una estrategia diferente para que continúe la interacción.” En caso contrario, cabe meterse en líos, como así lo refleja el siguiente comentario de E. Lindo: “sobre todo en mis primeros artículos que eran de un humor muy desvergonzado. ¡Y es que además la gente se creía todo lo que contaba! Eran gamberradas. Pero, ¿sabéis una cosa? Pienso que he hecho muy bien en meterme en los líos en los que me he metido”.

Quizás este comentario también pueda responder a la reflexión que hace A. Ussía (1995:15): “El humor es la esencia de la sensibilidad, y por ello, la mejor arma, nunca destinada a hacer sangre, contra los insensibles. Es el instrumento que mejor funciona para reírse –además de uno mismo– de los cursis, los poderosos, los trascendentes, los innecesarios y los imbéciles”. Es cierto que cuando el receptor no puede entender el sentido del humor ni crearlo, al final le puede resultar ofensivo al identificarse él mismo como el blanco, además de ser el material base, del humor.

He aquí algunos ejemplos entresacados de las entrevistas digitales que mantuvo E.

Lindo con los lectores de *El País* y *El Mundo* con respecto a lo que estamos tratando:

a) – ¿No te preocupa escribir de forma tan corriente, tan de mesa camilla? ¿No tienes miedo de que te llamen la terelu de la escritura?

– Pues, la verdad, me parecería una falta de respeto, porque a mí escribir con naturalidad me cuesta bastante trabajo. A lo mejor es que tú lo consideras muy fácil. En ese caso, hazlo tú también, si es tan fácil, supongo que podrá hacerlo cualquiera. (<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=147>, consultado el 29/06/2015)

b) – ¿No te avergüenza exponer tu privacidad a la vista de todos? ¿Crees que aportas algo con eso?

– No es mi privacidad, se lo aseguro. De mis cosas íntimas no se enteran nadie, ¿no se ha dado cuenta usted que es una broma? (<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/09/13/>, consultado el 29/07/2015)

c) – ¿No le mosqueaba un poco, el verano pasado, cuando la gente pensaba que con *Tinto de Verano* estaba haciendo un retrato de familia? Era lo primero que leía los domingos, y de lo mejor de aquel verano. Gracias!

– Cuando escribía *Tinto de Verano* yo no sabía qué repercusión estaba teniendo, de verdad, lo ignoraba, me enteré cuando volví a Madrid, y me sorprendió un poco el que la gente pensara que estaba contando mi vida literalmente. Había de todo, ficción y realidad, y el que no lo entienda es que carece de sentido del humor. Corrí con el riesgo. (<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=147>, consultado el 15/07/2015)

Con respecto al registro empleado por E. Lindo, no es de extrañar que exista un pensamiento generalmente aceptado de que el registro coloquial sólo se reduce a lo estrictamente oral, haciendo buena la afirmación de que *No se escribe como se habla* y menos *coloquialmente*, a lo que, A. Briz (1996: 18 y 21) se opone argumentando

que:

[...] los usuarios de una lengua que sólo conocen y emplean el registro coloquial lo reflejan en sus escritos, más exactamente la oralidad coloquial dominante o exclusiva se refleja de forma natural en sus producciones escritas (escriben al modo en que hablan). [...] Así, aún siendo un texto periodístico, literario, etc., se aprovechan los léxicos argóticos y jergales para enriquecer expresivamente sus diálogos, sus discursos.

Como pone de relieve A. F. Briones Barcos (2006:29):

[...] es quizá por el tono popular con el que escribe sus andanzas diarias, que a muchos de los lectores al principio les costaba acostumbrarse a este modelo de autoficción. [...] Elvira Lindo usa la ironía para presentar a una narradora directa y dicharachera pero no tiene pelos en la lengua ni se avergüenza, de las verdades que cuenta a carta abierta. La Elvira de *Tinto de Verano* rompe los estereotipos de una mujer intelectual para ser “maruja” pseudo-intelectual, consumista, crítica con todo lo que tiene alrededor y, al mismo tiempo, de una naturaleza cambiante y sorprendente. Elvira personifica los estereotipos femeninos, los secunda y apúntala al extremo para conseguir la comicidad.

En el siguiente fragmento de *Tinto de Verano*, titulado *La cómica* se ve claramente el humor que emplea Elvira Lindo, en especial, el manejo de un doble tenor (enunciador empírico y enunciador inscrito en el texto), el tema (lo real y lo ficticio), y el modo (espontáneo pero elaborado), que entran en juego comunicativo tanto textual como contextualmente:

Una vecina muy amable que pertenece, como yo, a la colonia de jodíos veraneantes, como nos llaman los lugareños, me chista por la calle para decirme que lee estos articulillos a diario. “Ah, muy bien, pues muchas gracias”, pero luego añade que no los entiende, que no entiende cuál es el mensaje. Me revuelvo incómoda ante el comentario como haría cualquier escritor, buscando que me añada algo positivo para no volverme a casa con el ánimo por los pies, pero nada, erre que

ere, ella dice que no les encuentra sentido. Busco consuelo en mi santo y me responde: –Pues ya es raro que no los entienda, porque tus artículos, cariño, tendrán otros defectos, pero son bastante simples. Y como mi cerebro genera grandes mecanismos de defensa para hacer frente a las críticas, le digo a mi santo, no sin cierta agresividad, que a lo mejor no son tan simples, que seguramente tienen una doble lectura; que tú no se la hayas encontrado, vale, pero tenerla la tienen. Peleíllas de matrimonio creativo. Mi santo, que antes de escritor es mi santo, me da la razón como siempre (¿Cómo a los tontos?) y me dice que es verdad, que el humor bajo su aparente ligereza esconde grandes verdades. (*El País*, 14 de agosto de 2000)

En una entrevista hecha y publicada en *El Mundo* (01/02/2004) cuatro años más tarde a A. Muñoz Molina, este vuelve a insistir en otro elemento afín a lo coloquial y popular, lo cotidiano:

P: –¿Y a usted le hace gracia que le ponga en evidencia?

R: –“Sí, mucha gracia. Elvira es una gran humorista. La literatura es así, toma asuntos de la realidad y los transfigura en ficción, y a veces uno no sabe distinguirlos. Lo que te avisa del juego es precisamente la ironía. Como lector, me divierte y me admira, porque hacer humor, burlarse sin crueldad en torno a uno mismo, es muy difícil. Como autor, me gusta fijarme en cómo otros convierten en ficción la experiencia cotidiana: es de lo más bonito de la literatura”.

M^a Dolores Vivero (2009:266-269) estudia el humor en los discursos periodísticos desde una perspectiva pragmática y discursiva; entre ellos, destaca el humor lúdico de Elvira Lindo respecto a los procedimientos enunciativos, los temas reivindicativos del humor y los diferentes efectos de connivencia que este puede producir:

[...] En *El País*, encontramos puntualmente este humor lúdico sobre aspectos de la esfera privada en las columnas que Elvira Lindo ha publicado en sucesivos meses de agosto bajo el título genérico de *Tinto de verano*. [...] en el humor de Elvira Lindo, la caricatura sarcástica exagera los rasgos negativos creando un efecto de

auto-denigración lúdica, tras la cual se trasluce una reivindicación de la frivolidad, de la superficialidad, de los aspectos anodinos de la vida, de la felicidad sin complicaciones y de los pequeños placeres.

L. Chierichetti (2004:49) por su parte, en un trabajo que se titula “Los artículos conflictivos de Elvira Lindo” analiza la mímesis de la lengua hablada que elabora E. Lindo en sus artículos *Don de gente* y afirma:

Se trata, evidentemente, de un caso de conflicto que nace de la escritura, es decir, de la alteridad autor / narrador, que, al parecer, no es entendida por cierta parte de los lectores –que acaban siendo los detractores– de Lindo. El equívoco depende del tono informal, caracterizado por una serie de rasgos típicos de la conversación coloquial, como lo que parece una orientación hacia un fin transaccional, no específico, de comunión fáctica. Otro rasgo muy importante es la (aparente) ausencia de planificación, es decir un escaso control de la producción de habla, que favorece la presencia de reformulaciones, vueltas atrás, vacilaciones (Briz / Grupo Val.Es.Co, 2002, 18).

En síntesis, a pesar de que el humor no se percibe de una forma uniforme, no obstante, el éxito de la comunicación humorística requiere una serie de estrategias comunicativas por ambas partes, en especial, por parte del receptor del que se exige una mayor cooperación para lograr captar el sentido del humor. Así, comenta A. M^a Vigara Tauste (1994:22) que este peculiar “sentido”, que se experimenta como una vivencia personal e intransferible y puede mejorar con un buen entrenamiento, nos permite además disfrutar en un grado mayor o menor (según lo desarrollado que lo tengamos) de esa “relativización”, propia o ajena. Desde luego, “un sentido imprescindible para el estudio del chiste, cuyo éxito social depende en muy gran medida de él”.

1.4.2. Elvira Lindo como creadora de *Manolito Gafotas*. Origen del personaje

Como es bien conocido, *Manolito Gafotas* nació como uno de los personajes de radio al que daba voz la propia Elvira Lindo:

LUIS GARCÍA – Elvira Lindo & Manolito gafotas. ¿Qué fue primero, el huevo o la gallina?

ELVIRA LINDO – Primero fui yo. En realidad, Manolito era uno de los muchos personajes que yo hacía en la radio, el caso es que lo repetí más veces porque gustaba más y porque yo siempre me divertí mucho haciéndolo, pero mi vida en la radio es mucho más intensa. No sólo he interpretado a Manolito, he presentado también programas en *Radio 3*¹⁷, en *Radio Cadena*, y he trabajado en todos los ámbitos posibles, desde la información sin más hasta la presentación de programas musicales o culturales. Trabajé en la radio muchos años, así que hubiera sido absurdo que sólo me hubiera dedicado a hacer un personaje, en realidad, Manolito era una de las muchas cosas que hacía. (Entrevista a Elvira Lindo realizada por Luis García, <http://www.literaturas.com/elviralindo.htm>).

Así, Manolito surgió en principio por divertimento, sin embargo, no fue del todo improvisado, ya que en la misma entrevista comentaba la creadora que antes de pasar del personaje radiofónico a las novelas escritas, ya tenía sus guiones preparados por escrito:

A mí me gustaría que esos oyentes que me escuchaban en la radio dieran el paso a los libros porque aunque Manolito naciera en la radio, para mí, la idea de Manolito siempre fue una idea escrita, nunca me ha gustado interpretarlo improvisando, he seguido todos estos años un guión y lo he seguido con bastante rigor, aunque a la gente le pareciera que todo era muy natural (*ib ídem*).

Este comentario, como puede verse, implica la existencia premeditada de un guion escrito (texto) oralizado no espontáneo, para ser relatado como si no estuviera

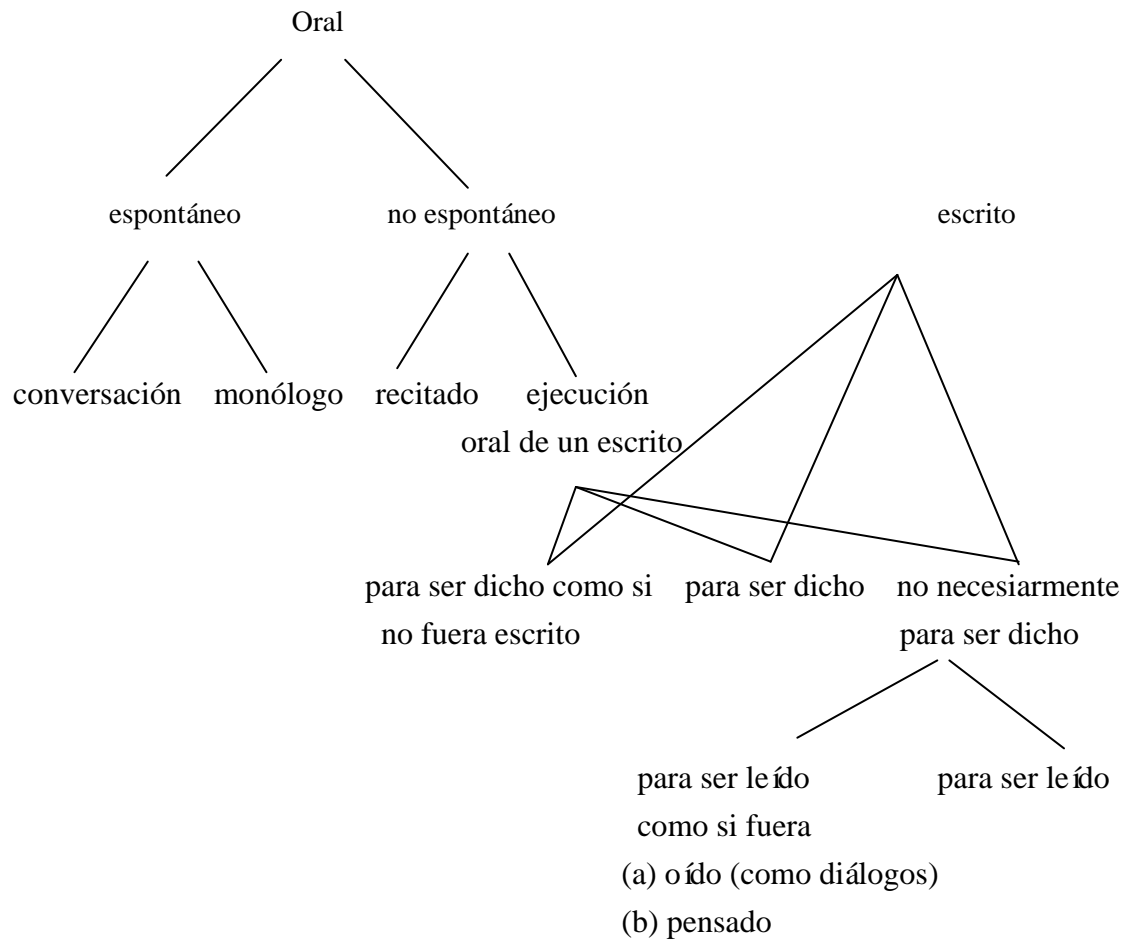
¹⁷ En 1987 E. Lindo empezó a trabajar como locutora de radio y acabó especializándose como guionista. Fue en este medio en el que creó el personaje *Manolito Gafotas*.

escrito según la clasificación de M. Gregory y S. Carroll (1978). En este sentido, dicho guion radiofónico, además de servir como esqueleto de palabras o ideas, está pensado para ser pronunciado y, en particular, dramatizado de forma natural o espontánea (en apariencia) para lograr un efecto cómico:

No era en absoluto natural: yo me ponía el día anterior a escribir un guión que me costaba bastante trabajo y al día siguiente lo interpretaba con mis cinco sentidos para conseguir toda la gracia.

Respecto a lo anterior, de alguna manera hay coincidencia con algunas características idiosincrásicas de los monólogos humorísticos televisivos; según L. R. Gurillo (2012: 59 y 69): “el registro empleado por otro lado, es oral, aunque un buen monologuista ha ensayado el texto para lograr su objetivo principal, causar risa”, sobre todo, es evidente la diferencia entre un texto humorístico para ser leído y ser oralizado: “las marcas tipográficas escritas no suplen la función de las orales (de elementos verbales como los gestos, o paraverbales, como las pausas, los alargamientos o la intensidad).

Siguiendo la clasificación M. Gregory y S. Carroll (1978):



(Esquema. 6)

D. Cassany (2001:45) por su parte comenta esta reproducción oral de lo escrito:

[...] en la ejecución oral de un texto que se ha escrito, en el que es importante que el receptor no note que se ha escrito o, por lo menos, que reconozca en el texto alguna de las características del lenguaje espontáneo. Son ejemplos de este caso los guiones de televisión o algunas obras de teatro. En este tipo de comunicación, el escritor, aunque escriba el texto, debe adecuarse a las características lingüísticas del código y utilizar recursos típicos de aquél: riqueza de entonaciones, inflexiones de la voz, frases incabadas, tics, repeticiones, onomatopeyas, sintaxis simple, (yuxtaposición y coordinación), etc.

Sin embargo, dicha simulación, según D. Cassany, no es absoluta, dado que indica un pacto social-comunicativo pre-establecido entre el emisor y el receptor, es

decir, por parte del emisor se procura realizar “un escrito para ser dicho como si no fuera escrito” y, por su lado, el receptor lo sabe y lo acepta:

¿podemos imaginarnos una película o una obra de teatro en la que los protagonistas hablaran como en algunas situaciones de la vida real: con dificultades de expresión, falsas entradas, pobreza de léxico, incorrecciones gramaticales, interrupciones constantes...? ¡No sería una película demasiado interesante! En realidad, como dicen Gregory y Carrol, estos tipos de textos conservan algunas características del código escrito: una estructura ordenada y cerrada con principio y final, un grado de coherencia gramatical y semántica más elevado, una riqueza y precisión léxicas mayores, etc. [...]. Por otra parte, en la mayoría de los casos el espectador u oyente sabe que el texto que escucha, aparentemente oral, se ha escrito previamente. Lo sabe y lo acepta haciéndose cómplice junto con el autor de la situación de comunicación (D. Cassany, 2001:45 y 46).

También comenta A. M^a Vigara Tauste (1994:125) este tipo de complicidad pero centrado en la duplicidad de conocimiento hacia la referencia del mundo (real y ficticio):

El humorista se traslada continuamente desde el plano de la lectura (ficción que se presenta como «realidad» al espectador) al de la interacción con el público («realidad» que el espectador sabe que es una pura ficción). Toda su actuación aparece articulada en torno a estas dos coordenadas [...].

Ahora bien, cabe preguntarse cómo sería la transición de un texto emitido oralmente (aunque planificado) a un texto escrito para ser leído, a lo que contesta la propia autora:

L.G. — No abundan los casos en los que un personaje de Radio, que nació más para ser escuchado que leído, haya dado el salto a la literatura. ¿Sintió vértigo en sus comienzos?

E.L. — No sentí vértigo en el sentido de que cuando empecé a escribir el libro Manolito era ya un personaje muy sólido en mi cabeza,

es como si estuviera escribiendo un libro sobre un niño que conocía a la perfección puesto que llevaba interpretándolo y escribiendo guiones para “él” muchos años. (<http://www.literaturas.com/elviralindo.htm>)

Debemos tener en cuenta que la serie novelística *Manolito Gafotas* podrá conservar características orales originales en un estilo directo, y que también utilizará con frecuencia signos de puntuación y otros recursos gráficos (para marcar las entonaciones, las inflexiones y las pausas típicas del mensaje oral), como elementos humorísticos.

Pese a ser un personaje bastante sólido para E. Lindo, la autora sí ha señalado una diferencia textual entre la comunicación escrita (novelas) y la comunicación oral (la radio), en otra entrevista: “ya que el libro tiene una estructura narrativa completa y cerrada y en la radio constantemente la conversación está salpicada con lo que pasa”. (“Elvira Lindo mucho más que la mamá de Manolito Gafotas”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, junio, 2000).

También comenta la autora la insistencia del periodista J. Cruz y del escritor A. M. Molina sobre la necesidad de plasmar en papel al protagonista radiofónico, por aquello de hacer verdad la máxima latina “*verba volant scripta manent*”:

[...] quienes me dijeron que era una pena que esas historias de la radio no se fijaran en algún sitio, que no se escribieran. Porque la radio es un medio maravilloso pero es algo que ocurre en el presente, que no se mantiene.

(<http://www.lasubastademivida.com/2013/05/elvira-lindo-escritora.html>.) (Consultado 15/07/2015)

Es necesario, por otra parte, reparar en que las características de la escritura de E. Lindo, aunque están muy relacionadas con la observación un tanto mimética hecha desde la infancia, la mejora y potencia, aportándole un componente creativo:

[...] desde muy chiquita, pues me ponía a imitar a la gente. Estar atenta a cómo habla la gente, a los latiguillos, me ha servido de mucho.

Me fijo en cómo hablan, pero no para reproducirlo, porque lo edito y lo mejoro para que resulte más gracioso [...].

(Coloquio *El humor, una profesión de riesgo y mal vista*, que siguió a sus intervenciones en la Academia de Cine. 27/03/2014). http://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_noticia=1197 (Consultado el 16/07/2015)

Por lo tanto, se trata de particularizar en el proceso creativo de textos que nace observando a la gente y recreando sus conversaciones, no meramente reproduciéndolas:

Como siempre imaginaba voces, cuando me puse a escribir literatura las voces volvieron a surgir de una forma natural; casi siempre lo que yo escribo tiene el sonido de la voz de alguien, me cuesta mucho escribir en abstracto. (“Elvira Lindo”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, junio, 1997)

Efectivamente, considerando la génesis de *Manolito Gafotas* y la competencia humorística de la autora, resulta muy interesante la reflexión que hace T. Colomer (2002: 66) acerca de la apuesta por la oralidad:

Manolito Gafotas es un ejemplo evidente de la cesión de la voz, porque esa obra constituye esencialmente la voz de un personaje. Una voz incontinente, que fluye incansable, imparable, instantánea, que monologa, transcribe diálogos, comenta y apostilla, sin más descanso ni pausa que las frecuentes apelaciones al lector en busca de comicidad.

La voz se construye aquí desde una apuesta por la oralidad. Tal vez no resulte ocioso recordar su origen en los medios radiofónicos ya que ello explica muchas de sus características, desde los recursos lingüísticos utilizados al problema de su posible audiencia [...]. La oralidad de la obra trata de imitar la voz interior con la que uno va pasando a lenguaje todo lo que le ocurre, dándole forma narrativa para hacerlo inteligible. Esa fuerte impronta oral dibuja el personaje de un niño charlatán que convierte su mirada y su descubrimiento del mundo en una narración continua que da la impresión que sólo terminará a la par que su existencia.

Veamos un fragmento de Manolito Gafotas, donde se ejemplifica lo que J. G. Padrino (2001:212) afirmó en: “su forma de hablar, sus reacciones, sus peripecias y el resto de los personajes, son totalmente creíbles”:

Me llamo Manolito García Moreno, pero si tú entras a mi barrio y le preguntas al primer tío que pase:

— Oiga, por favor, ¿Manolito García Moreno?

El tío, una de dos, o se encoge de hombros o te suelta:

— Oiga, y a mí qué me cuenta.

Porque por Manolito García Moreno no me conoce ni el Orejones López, que es mi mejor amigo, aunque algunas veces sea un cochino y un traidor y otras, un cochino traidor, así, todo junto y con todas sus letras, pero es mi mejor amigo y mola un pegote.

En Carabanchel, que es mi barrio, por si no lo había dicho, todo el mundo me conoce por Manolito Gafotas. Todo el mundo que me conoce, claro. Los que no me conocen no saben ni que llevo gafas desde que tenía cinco años. Ahora, que ellos se lo pierden.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p. 7)

En efecto, es una clara muestra de un lenguaje coloquial y desinhibido –quizá un tanto artificioso para un chaval de barrio–, con un núcleo de elementos constitutivos humorísticos que analizaremos más adelante. Resultaría difícil poner en duda la credibilidad del personaje, a través de sus diálogos, ya que responde a la realidad de un barrio madrileño de la periferia, en el que de forma natural se reflejan rasgos propios del habla de Madrid, pero esto es, por otra parte, otro motivo de preguntarnos ¿por qué “un lenguaje muy de barrio”?, a lo que contesta la propia E. Lindo:

— Utiliza un lenguaje muy personal. Muy... ¿de barrio?

— Totalmente. Manolito es un niño de barrio. Hay gente que me ha llegado a decir que por la forma de hablar les parecía un niño «macarrilla». A mí no me lo parece para nada. Quiero que le permitan hablar como él habla. De hecho, he puesto una nota al final del libro pidiendo a los lectores que por favor no me escriban diciendo que hay

la ísmos, que no me regañen. He querido ser fiel al personaje. Quizá si Manolito está unos años más en el sistema educativo se le corrija, pero por Dios, ¡es un niño de barrio de Madrid! No puede no hablar con la ísmos (risas). (ABC, 09/11/2012)

En este contexto, es fundamental que el texto no solo sea entendible sino, sobre todo, reconocible en función de la competencia comunicativa:

Hacer que el destinatario acepte una comunicación constituye un hecho que está íntimamente ligado a la credibilidad que el emisor consigue transmitir (y por tanto a su ser). Dicho de otro modo, para que la comunicación tenga éxito no sólo es importante hacer que el destinatario reconozca sus contenidos (valores cognitivos), sino, sobre todo, hacer que se los crea y que asuma una determinada actitud comunicativa (valores pragmáticos). (G. Mannetti, 1995: 80)

Por otra otra, además de los documentos radiofónicos y los libros, el personaje de Manolito Gafotas ha ido formalizándose semióticamente en otros medios, puesto que se han realizado dos películas y una serie de televisión, convirtiéndose con ello en un fenómeno multimedia, donde se plasma “un humor visual con referentes televisivos y cinematográficos que utiliza la exageración, la ironía sutil, la broma de sal gorda, la parodia, todo junto en aras de obtener una lectura gratificante” (<http://www.librosalfaguarajuvenil.com/uploads/ficheros/libro/guia-actividades/199812/guia-actividadesmanolito-gafotas.pdf>. Consultado el 16/07/2015).

Respecto a las dos películas, la primera –*Manolito Gafotas* (1999)– fue dirigida por Miguel Albaladejo con un guión de E. Lindo, y la segunda –*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001)– fue dirigida por Juan Potau, ya sin la intervención de la autora, como nos comenta ella misma:

— ¿Qué opina de la última película de Manolito Gafotas?

— En esta ocasión, yo no he intervenido para nada. No tiene nada que ver con el personaje que yo creé. Lo que digo yo es por qué no se

esperó a hacer la segunda película con el mismo equipo porque el Manolito de la primera película estaba en consonancia con el libro. La de ahora tiene una filosofía distinta. Está tomada desde un lado más exagerado. (<http://www.lasemana.es/afondo/afondo.php?cod=52>. Consultado 29/07/2015)

Precisamente, este comentario a pesar de ser negativo, resulta significativo en cuanto que más adelante trabajaremos los procedimientos lingüísticos del humor para ver los posibles resultados provenientes de las modificaciones a los que se los somete en los diferentes soportes. Así, ya no hace falta advertir que nuestra pretensión no es verificar la originalidad del guion ni hacer una crítica de si son mejores o peores las distintas versiones en novela, cine y televisión, sino estudiar cómo el humor ha ido evolucionando en los diferentes medios partiendo como fuente de los discursos novelísticos de E. Lindo, dicho de otro modo, cómo afectan los diversos soportes semióticos a la configuración de los rasgos lingüísticos y de las estrategias comunicativas del humor.

De acuerdo con D. Cassany (2006: 122):

Por supuesto, nadie está defendiendo aquí lo políticamente correcto. Ni es posible esconderse detrás del discurso ni parece deseable. Sólo nos interesa tomar conciencia de las elecciones que toma el autor.

La serie televisiva de *Manolito Gafotas* (2004), emitida por *Antena 3*, fue dirigida por Antonio Mercero y guionizada por Eduardo Ladrón de Guevara y Ángeles González-Sinde. Dada su mala experiencia con la segunda película, a la que acabamos de aludir, comenta E. Lindo: “y me dio miedo porque es un personaje muy querido para mí. He conservado su inocencia y he intentado mantenerlo al margen del mundo”. (http://elpais.com/diario/2003/10/28/radiotv/1067295602_850215.html.

Consultado el 29/07/2015)

Ya hemos dicho que E. Lindo desde la infancia gustaba de imitar a la gente, pero

no miméticamente sino recreando el acto mismo de imitar. De ahí se explica que haya servido de inspiración para su personaje:

— ¿Manolito Gafotas eres tú? Quiero decir que si tú de niña eras como él, si eras tan sensible

— Nos parecemos, sí, sobre todo en el carácter. Yo también era una niña muy sensible y, aunque inocente, también era consciente de todo lo que sucedía a mi alrededor. Yo cuando escribo estos libros lo hago sin distancia, como creo que yo misma actuaría. El personaje está muy alimentado de mi propia forma de ser.

(<http://blogs.revistavanitfair.es/vanityshow/2012/11/06/hablamos-con-elvira-lindo-del-nuevo-manolito-gafotas/>. Consultado el 29/07/2015)

En otra entrevista en el *ABC*, titulada “Elvira Lindo: «Manolito Gafotas existe, soy yo», aun va más allá, afirmando de forma explícita una identificación entre ella y su personaje.

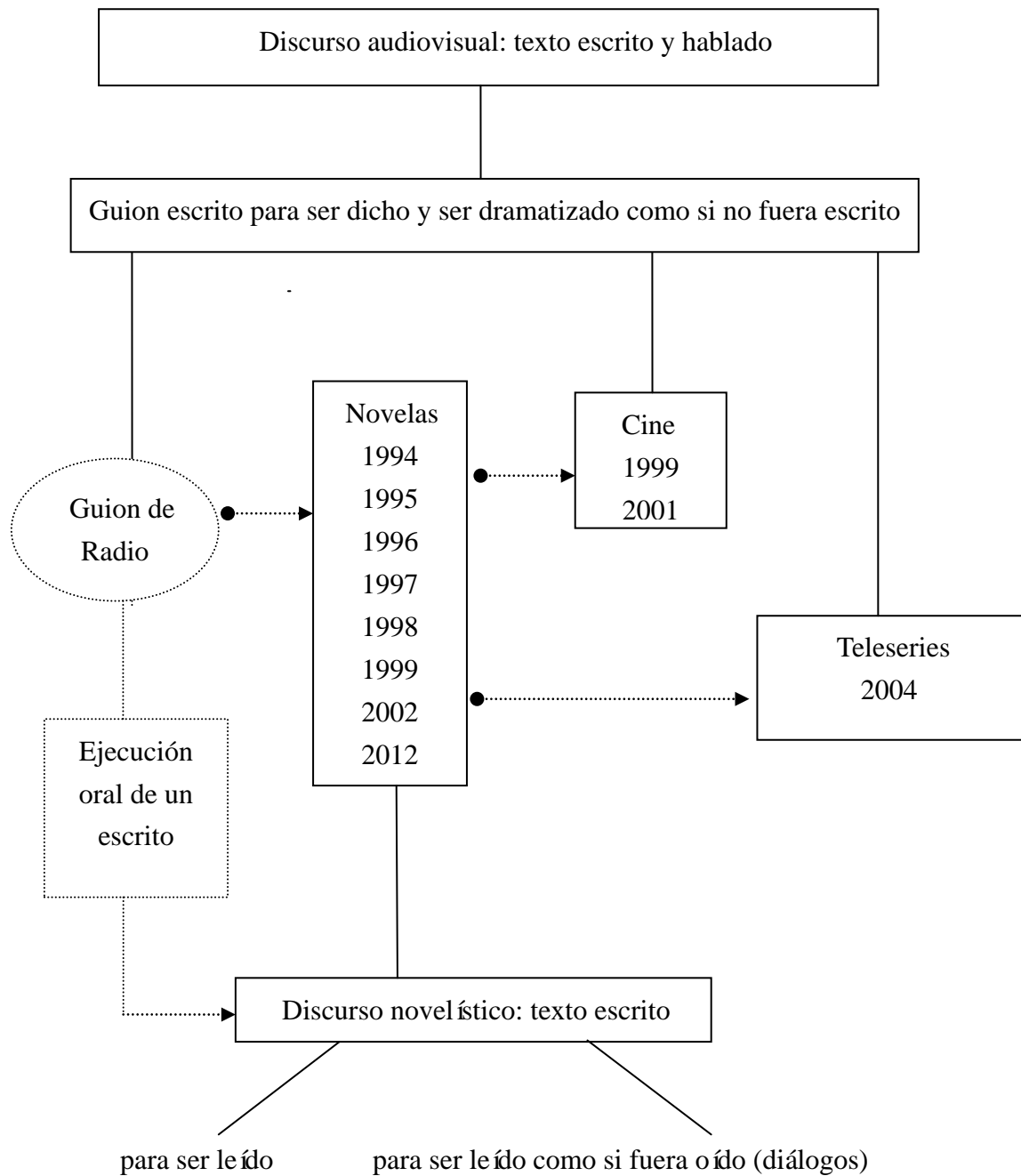
(<http://www.abc.es/20121109/cultura-libros/abci-elvira-lindo-manolito-gafotas-201211081524.html>. Consultado, 29/07/2015).

A nuestro parecer la base común que subyace a todos los medios empleados en *Manolito Gafotas* es la utilización del registro coloquial –aplicable a un texto oral o escrito–, ya que, como afirma M^a I. Martín Fernández (1998:1246): “la expresión oral es el vehículo más acorde con la índole básicamente popular del chiste, y con su cometido: provocar la hilaridad”. Y esto, en nuestro caso, seguramente esté relacionado de forma natural con el origen radiofónico del protagonista de *Manolito Gafotas* creado con una finalidad lúdica y humorística, que “fuerza a la improvisación y precisa de una intelección instantánea”, como comenta A. M^a Vígara Tauste (1994:32).

Por otro otro, ya hemos comentado respecto a los factores contextuales del humor que el lenguaje coloquial también es el medio idóneo para su popularización y

su divulgación, es decir, para el éxito del personaje Manolito Gafotas.

Volviendo de nuevo a la clasificación de M. Gregory y S. Carroll (1978) y suscribiendo la opinión de la propia E. Lindo, se puede reconstruir la evolución de *Manolito Gafotas* como sigue:



(Esquema. 7)

1.4.3. La intencionalidad humorística de Elvira Lindo en *Manolito Gafotas*

Comenta E. Lindo que el humor es una vía para todo, para llegar a diferentes públicos, para entrar en el universo infantil, para que una historia pueda llegar a diferentes generaciones:

Yo creo que el humor era fundamental, los niños, incluso algunos a los que no les gustaba leer, cogían el libro e inmediatamente se encontraban con un compañero que les hacía reír hasta con sus pequeñas desgracias. Había un vínculo de compañerismo con el lector, y ese vínculo lo facilita mucho el humor. Con los adultos ocurre lo mismo. Muchas veces parece que el humor se considera un género menor, sin embargo yo creo que genera un lazo muy estrecho con los lectores. (<https://locoporcosasdecritos.wordpress.com/2009/05/09/elvira-lindo-la-historia-de-un-nino-en-un-barrio-es-la-historia-de-la-humanidad/>. Consultado 1/8/2015)

Sin embargo, observa S. Hernando acerca de *Manolito Gafotas*: “Humor, corrección política y literatura infantil son tres conceptos que simpatizan poco como la propia autora ha podido corroborar”. (*El País*, 21/11/2011)

En efecto, aunque en un principio la intención de E. Lindo era crear textos humorísticos para todo tipo de público, lo cierto es que la serie de *Manolito Gafotas* está categorizada como de literatura infantil y juvenil. Por un lado se considera como un modelo innovador, pero por otro lado también se ha visto afectada por críticas de orden educativo y pedagógico, por una cuestión de corrección política como podremos comprobar más adelante.

Como un modelo innovador de la literatura infantil:

Dentro de ese contraste bien actual entre una abundante literatura fácil, sencilla, limpia, más orientada a facilitar una lectura sin especiales complicaciones críticas que a promover un más estricto placer estético, e incluso con un cierto compromiso ético, hay también ejemplos interesantes del valor innovador que puede aportar el diálogo en la

narrativa infantil. Entre ellos, citaré *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo pues, a mi entender, muestra unos claros deseos de romper con modelos o estereotipos en las creaciones infantiles (J. García Padrino: 2001:211)

G. Lluch (2003:184), por su parte, destaca otro rasgo peculiar como narración infantil, que es el de dirigirse a un doble receptor (el niño y el adulto):

Como narración, introduce un elemento poco habitual: el de la ambivalencia lectora (Shavit 1986:145-181). Es decir, aunque sigue el modelo de narrativa dirigido a niños, porque podríamos considerar que sus características discursivas son clásicas, rompe con otros productos anteriores, tanto por el lenguaje utilizado como por la ideología o cosmovisión que propone. Así, apela tanto al lector adulto como al niño porque, a menudo, la ideología, se vehicula a partir de figuras retóricas como la ironía difícilmente interpretable por un lector con una competencia vivencial escasa.

Pero también hay autores, como A. M. Verdulla (2003: 491 y 492), que cuestionan la serie *Manolito Gafotas* como perteneciente a la literatura infantil y juvenil:

Desde un punto de vista quizás muy particular, podríamos afirmar que la serie *Manolito Gafotas* no puede considerarse literatura para «niños» o «infantil» [...]. En un sentido estricto, deberíamos considerar Literatura Infantil y Juvenil sólo la obra literaria cuyo emisor es el adulto y sus receptores, en el momento de la creación, son niños, adolescentes, [...] En un sentido amplio, incluiríamos también aquellas obras cuyos autores no las dirigieron particularmente a ningún lector-receptor, y sin embargo sea la infancia, adolescencia o juventud su principal lectora.

Y afirma más adelante:

El problema no es sencillo y, continuando con el ejemplo anterior, somos muchos los que nos hemos divertido con alguna obra o con toda la serie de *Manolito Gafotas*, adultos, jóvenes, o niños; pero el humor, no la hace infantil. (*ib ídem*)

Sin embargo, el siguiente comentario de E. Lindo ya pone en evidencia a qué destinatarios se dirige y cuál ha sido su intención:

[...] cuando yo escribía aquellos libros, no tenía la sensación de pertenecer al “gremio” de la literatura infantil, sino que escribía con una vocación literaria general, no estaba pensando en una franja de edad o en las indicaciones que iban a poner las editoriales. De hecho, Manolito nació en la radio y no era específicamente para niños, pero luego escribes una historia cuyo protagonista es un niño de diez años, y son historias muy inocentes, no es la vida tortuosa de un niño, y por esto se publicó en una colección infantil. Además, creo que incluso existió una idea por parte de Alfaguara de reunir todos los libros y hacer un solo volumen que se vendiera sin ilustraciones, para adultos. Yo creo que Manolito era para todos los públicos. Luego están los cuentos de Olivia, que, por supuesto, eran para niños, eran como la antítesis de Manolito, ya que éste no tiene una intención pedagógica, yo nunca pretendí que la tuviese. En el caso de Olivia, en cambio, había una voluntad de pequeñas enseñanzas. Con las dos cosas me sentía bien.

(<https://locoporcosasdecritos.wordpress.com/2009/05/09/elvira-lindo-la-historia-de-un-nino-en-un-barrio-es-la-historia-de-la-humanidad/>, el consultado 1/8/2015)

En cuanto a su última publicación de *Manolito Gafotas*, titulada *Mejor Manolo* (2012), por primera vez no viene catalogada como literatura infantil o juvenil, lo cual parece ser un alivio para la propia autora, dado el contexto de sobreprotección que rodea al mundo de los niños:

Me siento más libre escribiendo. Además, en aquel momento pedagogos y tal se me hubieran lanzado al cuello. De todas formas, creo que los niños están muy sobreprotegidos en cuestión de literatura. Hay un montón de normas morales que rodean la literatura que se ofrece a niños, lo cual es increíble, porque luego ven películas superagresivas y no pasa nada.

(<http://blogs.revistavanitfair.es/vanityshow/2012/11/06/hablamos-con-elvira-lindo-del-nuevo-manolito-gafotas/>. Consultado 7/8/2015)

En especial, insiste en su intención de que Manolito Gafotas hablara y se expresara desde la libertad y no desde la corrección política:

Pero yo siempre he tenido muy claro que él no es el portavoz de un mensaje. Él te puede hablar de cosas que ocurren y tú las identificas con cosas que están ocurriendo, pero él habla desde su punto de vista y desde su realidad. He querido que Manolito fuera muy libre, que no hablara desde la corrección política. (*ib ídem*)

Según E. Lindo, las incorrecciones políticas se dan más cuando se traducen a otros idiomas, cuando cruzan fronteras culturales:

En Francia, por ejemplo, el matón de la pandilla tuvo que dejar de llamarse Yihad para no herir sensibilidades, y el abuelo tuvo que dejar de dormir a solas con el niño. En los países nórdicos, las collejas que el protagonista recibe de su madre fueron suprimidas. En EE UU, se eliminó una imagen de las *Tres Gracias*, de Rubens, que formaba parte de una de las ilustraciones, por estar desnudas [...]. (*El País*, 23/11/2012)

Sin embargo, algunas correcciones que se hicieron en EEUU, pueden resultar cuando menos sorprendentes si no ridículas:

El problema de la corrección política ha llevado a que las collejas desaparezcan, y otros detalles sorprendentes, como que el que Manolito dé un trozo de chocolate a su perra es considerado maltrato al animal. (*ABC*, 7/11/2008)

La noción de corrección política ha nacido en Estados Unidos como un primer intento de minimizar y reducir la ofensa o agresión hacia los grupos étnicos, culturales o religiosos, sin embargo, en cuanto la corrección llega a ser extrema, ya no se trata de hablar o expresar con respecto y cortesía, sino que puede desdibujarse la realidad y se convierte en un cúmulo de eufemismos. En opinión de J. Marías Franco (*apud El País*, 14/01/2007):

La pretensión de que todo el mundo hable de una misma manera es

incluso una actitud suicida, porque el lenguaje es una vía de información y de datos sobre la otra persona. La tendencia de dulcificar es tramposa, porque siempre habrá una palabra que cambiar.

Además, es contradictorio y paradójico como explica U. Eco en el siguiente fragmento del artículo de periódico “Fuegos fatuos: sobre lo políticamente correcto y el lenguaje”:

Lo políticamente correcto es un auténtico movimiento de ideas nacido en la universidad americana, de inspiración liberal y radical y, por lo tanto, de izquierdas, en pro del reconocimiento del multiculturalismo y para reducir algunos de los radicales vicios lingüísticos que establecían líneas de discriminación hacia las minorías. Por eso, se comenzó a decir “blacks” y, después, “afroamericanos”, en vez de “negros”, o “gay” en vez de los múltiples y conocidos apelativos despreciativos reservados a los homosexuales.

Naturalmente, esta campaña en pro de la purificación del lenguaje produjo su propio fundamentalismo, hasta desembocar en los casos más vistosos y ridículos. Como el de algunas feministas que propusieron no decir más “history”, porque, por medio del prefijo “his”, se hacía pensar que la historia fue sólo “de él”, sino “herstory”, historia de ella, ignorando, obviamente, la etimología greco-latina del término, que no implica referencia de género alguna. (*El Mundo*, 18/6/2004)

También nos indica la propia E. Lindo lo que sucede cuando en vez de evitar la violencia del lenguaje al final esta termina convirtiéndose en otro tipo de censura lingüística:

No es fácil desacreditar sin más la corrección política porque nació del intento legítimo de corregir un abuso histórico ligado a sectores de población que sufrían desprecios muy arraigados en el lenguaje. Hablo de Estados Unidos, donde nació la tendencia. Pero eso se desvirtuó, los colectivos que luchaban por sus derechos se convirtieron en grupos de presión que fiscalizaban el lenguaje y el pensamiento. En España, si bien es deseable cierta corrección porque nuestras maneras pueden ser groseras, sería un desastre para el ejercicio de la libertad de

expresión que eso cundiera. No conduce a nada, no mejora la vida de quienes pretende defender.

Ahora bien, justamente en un fragmento del octavo libro *Mejor Manolo* (2012) se pone en evidencia una situación algo llamativa en donde se trata de la orientación sexual de El Orejones, uno de los mejores amigos del protagonista Manolito Gafotas:

No se me ocurre de dónde ha sacado Yihad que el Orejones es gay porque el Orejones es un niño que tiene su cuarto lleno de pósters de tías y eso está a la vista de cualquiera que tenga ojos. En sus paredes no cabe una tiarraca más. Es entrar y allí las tienes: Lady Gaga, Madonna, Kilye Minogue, o en el ámbito nacional, Mónica Naranjo y Alaska. Es verdad que siempre jugó con Barbies cuando era niño pero si lo hacía era sólo porque siempre ha querido ser diseñador de moda, no porque le gustaran las muñecas en sí (*Mejor Manolo*, 2012, p.9).

Aunque este fragmento puede tratarse de un mensaje implícito u oculto, sin embargo, lo que provoca la risa en nosotros es una confrontación entre una visión de “sinceridad” y “desconocimiento”, entre lo que “presenta” y lo que “implica”. Los significantes “Lady Gaga”, “Madonna”, “Kily Minogue”, “Mónica Naranjo” y “Alaska” no sólo apuntan a un significado referencial (denotación), a pesar de ser referentes reales insertados en un texto de ficción, sino también a lo connotativo en relación con “Barbies” y “diseñador de moda”, creándose una red de significado asociativo, connotativo, para una descripción de preferencia en relación a la orientación sexual de El Orejones.

Por lo tanto, no cabe duda de que es una estrategia humorística deliberada de E. Lindo al fingir un desconocimiento de tal realidad en la observación personal de Manolito Gafotas, sin crítica alguna:

Cuando no se sabe si El Orejones (amigo de Manolito) es gay o no, no quería dar mensaje alguno de que el mundo gay es bueno o no, sino su

visión, la que es habitual en un niño”. (ABC, 9/11/2012).

Desde luego, sin poder evitar la posible discusión entre el humor y el lenguaje políticamente correcto, E. Lindo observa:

Habría formas de hacerlo pero claro, políticamente correcto. Por ejemplo, podría haber un personaje homosexual, como el Orejones, pero tendría que ser muy bueno, estaría destinado a agradar al mundo gay para que el mundo gay no se sintiera ofendido, que el personaje no tuviera aristas... Hay una corrección política que no solo impone la clase conservadora, sino también la progresista. Para mí sería una pesadilla. Lo divertido es que, por ejemplo, el Orejones, que es el que está en proceso de salir del armario (bueno, ha salido ya pero él todavía no lo sabe), imita a un hortera de la televisión. No es un ejemplo vivo para los niños de España jajaja. Y para mí eso son los libros de Manolito: comedia, diversión, ironía. (<http://www.ragap.es/actualidad/cultura/el-orejones-de-manolito-gafotas-era-gay-elvira-lindo-lo-desvela-20-anos-despues/866781>, Consultado, 9/8/2015).

Aunque se ve claramente que la serie de *Manolito Gafotas* muestra una intención lúdica y cómica, se ha considerado inadecuada para un público infantil según la norma y convención de cada comunidad y cultura. Incluso, como es el caso de la *colleja*, un término contado por un niño de forma graciosa e informal:

La colleja es una torta que te da una madre, o en su defecto cualquiera, en esa parte del cuerpo humano que se llama nuca. No es porque sea mi madre, pero la verdad es que es una experta como hay pocas. (*Manolito Gafotas*, 1994, p.9)

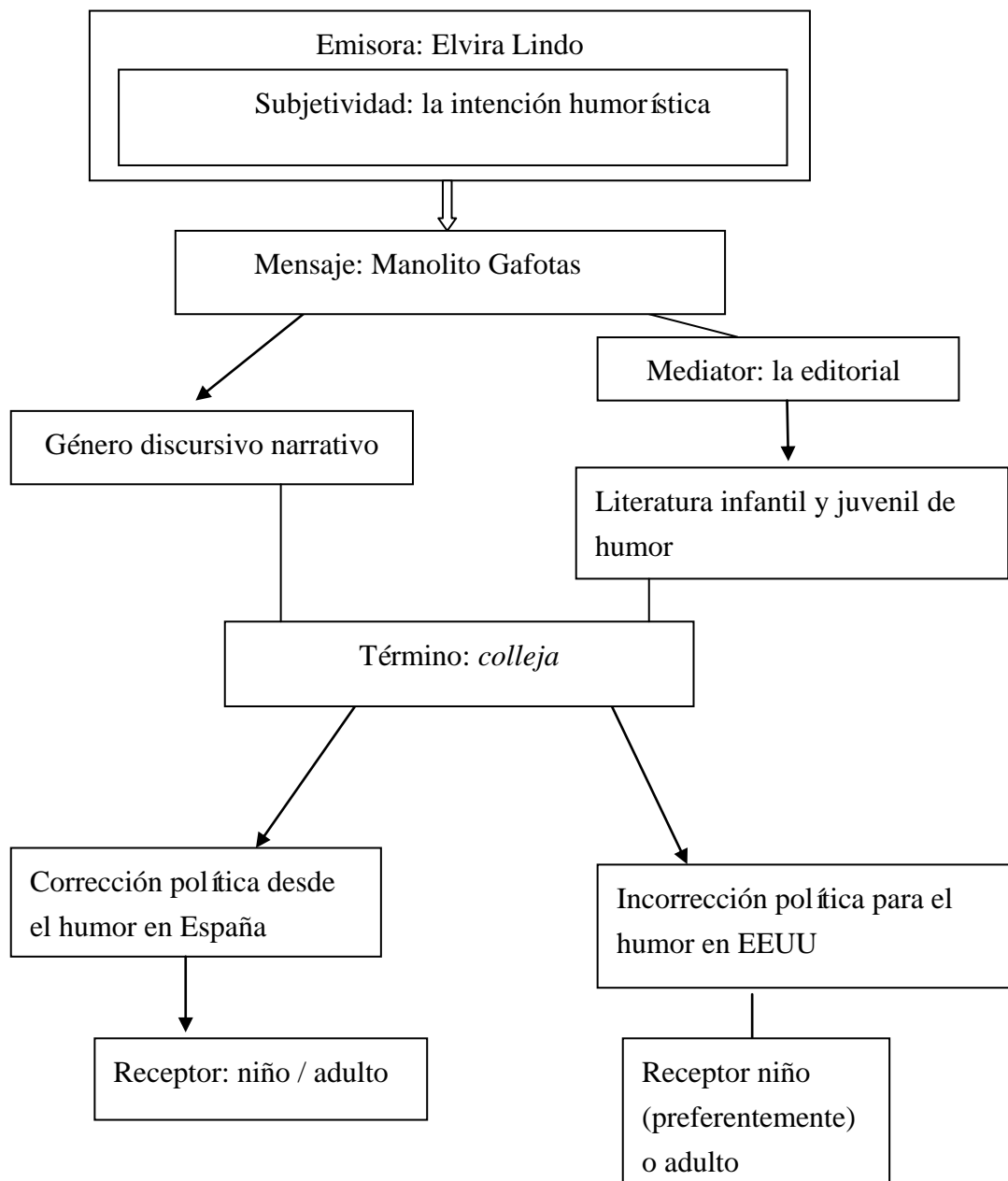
En esta situación el hablante está haciendo un elogio velado —y hasta cierto punto cariñoso—, de su madre, sin embargo, para un extranjero puede resultar chocante ya que no se trata de una torta de masa sino de un azote, un castigo corporal del que en consecuencia lógica no sirve presumir.

Por lo tanto, lo que es divertido para algunos, también puede ser ofensivo para

otros, como afirman R. Hidalgo y S. Iglesias (2009: 437):

Hay temas, ideas, valores, individuos o grupos que no se consideran apropiados como objetos de humor, bien por un consenso implícito que abarca amplios grupos sociales, bien subgrupos más reducidos; si el destinatario forma parte de uno de estos colectivos, aunque reconozca la intención –o precisamente por reconocer la intención humorística–, puede no compartirla y no aceptar la modalidad enunciativa lúdica: considera que son cosas o personas o ideas “con las que no se juega”. Y ello es lo que hace que la misma anécdota, el mismo doble sentido, la misma parodia o el mismo enunciado irónico sean considerados o no graciosos por distintos destinatarios.

Desde el punto de vista de E. Lindo como emisora, del género discursivo narrativo, del tema del humor y de la corrección política podemos establecer el siguiente esquema, ejemplificando con el término *colleja*:



(Esquema 8.)

CAPÍTULO II. Soporte semiótico, intertextualidad y polifonía

2.1. Soporte semiótico novelístico, cinematográfico y televisivo

En esta tesis tendremos en cuenta tres soportes semióticos distintos como son el novelístico, el cinematográfico y el televisivo, que permiten ver en un entretejido intertextual y polifónico las continuidades y discontinuidades de los recursos comunicativos y los procedimientos lingüísticos humorísticos empleados.

Anteriormente se han expuesto algunas de las diferencias entre el texto escrito y el texto oral, ya que “el medio de transmisión influye en el propio relato” (J. Cervera, 1991:114).

En cuanto a la serie novelística resulta imprescindible considerar la condición de texto escrito, que, según G. Yule (1993:25-26), permite cierta manipulación por parte del escritor:

La noción «texto» como registro impreso es familiar en los estudios de literatura. [...] Es necesario reproducir las convenciones de puntuación, así como la separación en líneas que indica el cambio de hablante. Una representación adecuada de un texto debe asignar los parlamentos a los personajes correctos, las oraciones a los párrafos correctos y los párrafos a los capítulos correctos. La organización y el montaje que el autor ha dado a su obra debe ser conservada. [...] Cuando el escritor explota deliberadamente los recursos del medio escrito, parece razonable suponer que tal manipulación constituye parte del texto. [...] El hecho de la estandarización permite a los autores manipular la ortografía para lograr determinados efectos.

Ciertamente, el soporte de la comunicación escrita se materializa en objetos reales, autónomos, que aparecen en contextos materiales determinados. Cabe señalar que en la serie novelística de *Manolito Gafotas*, la autora a menudo también acude a estos códigos semióticos que pueden aparecer concomitantes con el texto escrito para manipular al jugar con el texto y crear un efecto cómico formal y gráfico mediante los

componentes paratextuales del libro (dedicatoria, prólogo, notas...), la tipografía (componentes gráficos), además de la ilustración, entre otros. Por ejemplo, cuando al aspecto tipográfico visual (*aBuelo* por *abuelo*) se le suma el fonográfico (*aguëlo* por *abuelo*) dando lugar al siguiente juego humorístico:

Yihad y yo entramos en el colegio sin decirnos nada. Durante la clase Yihad me pasó una nota. Decía:

¿Crees que tu agüelo le dirá a mi agüelo que he sido yo el que te rompió las gafas?

Le contesté con otra nota:

No lo sé, no sé si mi aBuelo le dirá a tu aBuelo lo que tú eres el culpable.

No creo que Yihad se diera cuenta de la indirecta con la B alta que le había puesto; él es muy bestia en todos los sentidos.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.46)

Al respecto H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:89) señalan que:

[...] podemos observar que el texto escrito, al hacerse público en distintos formatos, ha ido adquiriendo unas características socioculturales identificables por parte de los miembros de la sociedad en la que se inscribe. Estas características influyen en el proceso de significación transmitido y en la interpretación, creando unas determinadas expectativas en el lector por el mero hecho de su forma de presentación.

Y esto se multiplica cuando el lector no solo es español sino taiwanés, ya que, como veremos más adelante en el cap. 3, procedimientos comunicativos: Factores contextuales socioculturales para un receptor taiwanés, el concepto de humor no es el mismo en ambas culturas ni tampoco se percibe del mismo modo.

En cuanto a los textos cinematográficos y televisivos, en ellos es reconocible la procedencia de un texto escrito –novelado en *Manolito Gafotas*– rastreable en la oralidad que representan con una mayor espontaneidad, si cabe, respecto de las

novelas.

Los textos audiovisuales, según F. Chaume (2001: 77-78), presentan una complejidad mayor ya que “nos enfrentamos a unos textos que, al menos, transmiten información mediante dos canales, el acústico y el visual, codificada a través de diversos sistemas de significación”. En este sentido, una de las peculiaridades de los textos audiovisuales consiste en la diversidad de materiales que los componen y que integran elementos visuales y sonoros, verbales y no verbales.

P. Zabalbeascoa (2001:3) clasifica los cuatro componentes materiales audiovisuales atendiendo a las cuatro coordenadas: verbal y no verbal, audio y visual:

	Audio	Visual
Verbal	Palabras habladas y cantadas	Palabras escritas en pantalla
No Verbal	Música y efectos sonoros	Narración y descripción fotográfica

(Esquema 9.)

Aplicando las mismas coordenadas y valiéndose de los mismos componentes materiales audiovisuales, clasifica en un orden superior de formalización los cuatro tipos de textos audiovisuales:

	Audio	Visual
Verbal	Textos orales	Textos escritos
No Verbal	Códigos acústicos. Melodías	Composición gráfica o icónica

(Esquema10.)

C. Metz (1973:273), por su parte, amplía a cinco los componentes del plano de la expresión en los textos audiovisuales: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas.

Las ocho novelas de *Manolito Gafotas* presentan un doble código: escrito e imagen. Las dos películas y los trece episodios de la serie televisiva presentan igualmente dos códigos: oral e imagen). A primera vista podemos pensar que la diferencia se fundamenta en la oposición escrito / oral; pero hemos de advertir que también la diferencia está presente en la parte común: la imagen, ya que, mientras el texto escrito ofrece una potencialidad de imágenes, que construye el receptor de ese texto, el texto audiovisual obliga a proyectar sobre la palabra una única posibilidad: la del director. Con respecto a esto último, E. Bernal (2008:78) puntualiza que: “es cierto que en el cine, la imagen lleva a la palabra, y la palabra la complementa, la contradice, la desarrolla”, haciendo ver que la imagen depende también de la plurivocidad de la palabra.

X. Castro Roig (2001:4), centrándose en el texto fílmico, hace hincapié en la simultaneidad de códigos en un texto audiovisual y su polisémica recepción:

El texto audiovisual es un constructo semiótico compuesto por varios códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido. Un filme se compone de una serie de signos codificados y articulados según unas reglas sintácticas. Su tipología, su modo de organización y el significado que todo ello comporta dan como resultado un entramado semántico que el espectador desconstruye para comprender el sentido del texto.

Polisémica recepción que para F. Caseti y F. Di Chio (1999:291), referido a otro texto audiovisual como es la televisión, pone a prueba la noción prototípica de texto lineal convencional:

No comunica [la televisión] mediante textos, unidades concluidas y analizables por separado, sino a través de un flujo continuo de imágenes y de sonidos, donde los confines entre un segmento y otro están cada vez menos marcados, mientras que, por el contrario, hay más menciones, referencias y cruces recíprocos.

Por otra parte, el texto escrito permite intercalar todo tipo de incisos, aposiciones, paréntesis, lográndose una presentación muy cuidada y elaborada; en cambio, el texto audiovisual tiende a utilizar un lenguaje más directo –menos retórico–, con menos complicaciones. Además, en relación con el contexto espacial y temporal, el texto escrito –sobre todo el literario–, marca en todo momento mediante el lenguaje narrativo la relación temporal entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de los hechos enunciados; por el contrario, el texto audiovisual presenta otra realidad, pues un tiempo anterior siempre deviene presente en la imagen y, salvo que una voz en *off* o en *over* dé cuenta de su condición de pretérita, la acción narrada funciona como actual y contemporánea de la enunciación.

2.2. Concepto de *novela*

El *Diccionario de la lengua española*²³ de la R.A.E. *online* define la primera acepción del término *novela* como:

1. f. obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de pasiones y de costumbres.

Como puede apreciarse, dicha descripción particulariza en los siguientes rasgos: un modelo de *poiesis* (género narrativo), una materia (acción fingida en todo o en parte), una finalidad (causar placer estético), un proceso comunicativo (lectores-receptores), unos medios de expresión (descripción o pintura) y unos temas (sucesos o lances interesantes: pasiones y costumbres).

A la caracterización anterior, M^a del C. Bobes Naves (1993:14) añade la presencia del narrador:

La novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencia la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la “dominante” en torno a la cual se organizan relaciones de los demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto. El narrador es el centro para señalar las distancias, las voces, los modos, y los aspectos en la presentación de todas las unidades y categorías narrativas, siguiendo un esquema de relaciones o negándolo.

Frente a la novela, el cuento se caracteriza por su brevedad sin complicación. Para J. Luis Sánchez Noriega (2000:18): “novela, cuento, novela corta o relato se diferencian únicamente en la extensión y pueden ser comprendidas dentro del mismo género”. Este rasgo de la extensión, a primera vista puede ser formal, sin embargo, no es menos importante para marcar sus elementos constitutivos “el cuento es una narración breve, de trama sencilla y lineal, caracterizada por una fuerte concentración de la acción, el tiempo y del espacio”.

Dicha brevedad y concentración exigen una fuerte cohesión. Por otra parte, el carácter ficticio del relato también exige una clara coherencia:

el cuento toma principio y final estereotipados. Sus fórmulas, enteramente convencionales y conocidas, anuncian al oyente, o al lector, que lo que encierran no es verdad y se presentan tan sólo como muestra de fidelidad a una ficción en el seno de la cual la verdad ha sido sustituida por la coherencia (J. Cervera, 1991:114).

Dado que el cuento es un relato cerrado, frente a la novela, a menudo abierto, otra característica como rasgo constante y caracterizador de la novela que destaca M^a del Carmen Bobes Naves (1993:53) es la polifonía:

La novela se caracteriza porque integra en un discurso textual una serie de discursos procedentes de varios personajes, cada uno de los cuales expone un modo de ver las cosas y el mundo en general, pero además cada uno de los discursos es, a su vez, el resultado de un plurilingüismo generado por la concurrencia de la historia y los modos de hablar en ella y del espacio social y geográfico donde se produce tal discurso. Las palabras de otros van convirtiéndose en palabras de cada personaje múltiples discursos, y puede comprobarse cómo su discurso cristaliza en unidades frases, ideas, palabras y acentos de diversa procedencia.

Con respecto a la intertextualidad polifónica, D. Cassany (2006: 129), menciona las citas y el uso que hacemos de ellas:

Por voces me refiero a la cita o reproducción de lo que han dicho otras personas. Pueden ser fragmentos extensos, breves o incluso palabras sueltas. Pueden estar segregados del texto con punto y aparte, insertadas en la prosa con comillas o cursiva o incluso camuflados sin ningún tipo de marca. Puede reproducirse para aprovechar el respaldo de alguien importante (cita de autoridad) o para enriquecer el discurso con reflexiones de otras personas –a las que reconocemos la deuda–. Pero también pueden parodiarse o ridiculizarse para buscar el efecto contrario: la ironía y el sarcasmo (la crítica de la propia cita).

M. Bajtín (1989:81) llega a la conclusión de que el principal marcador del género novelesco es la polifonía, el plurilingüismo, la correlación, la dialogización:

El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como de correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.

Por otra parte, R. Wellek y A. Warren (1981: 258) opinan que en toda novela

cuentan de manera determinante el asunto, la caracterización y el marco. Y cada uno de estos factores entronca con los demás. Atendiendo a dichos factores, J. Cervera (1991:123-124) considera que sobre el asunto se teje el argumento como una selección intencional y ordenada de episodios e incidentes cuyo conjunto reproduce lo fundamental de la historia. A la vez, el tema es lo que da sentido en el argumento y encierra la idea básica del texto en la intención del autor o en la comprensión de los receptores. Finalmente, el tono se desprende de la presentación del conjunto de los hechos y traduce la visión que se comunica de los mismos.

En la narración, según J. Cervera (1991:124), la caracterización sirve para identificar a los personajes e incluso para la valoración de los mismos y de sus acciones. La caracterización se clasifica en tres tipos: *nominación*, *descripción* y *acción*.

La caracterización por *nominación* en una narración se emplea a veces para destacar un personaje popular entre otros. En *Manolito Gafotas* abundan los personajes con nombres caracterizados por la apariencia física:

- Manolito Gafotas: lleva gafas desde que tiene cinco años, por lo que sus compañeros le llaman Gafotas como un mote para burlarse de él.
- El Orejones López: Orejas grandes y llamativas;

Al mismo tiempo dicha nominación también se relaciona con la caracterización por *descripción* ya que resalta las cualidades personales:

- La Susana *Bragas-Sucias*: viene de su costumbre de ensuciar las bragas a menudo;
- *El Chulito* de Yihad: El chulito del barrio como el líder de la pantilla

de los amigos de Manolito;

- Paquito Medina “*El niño diez*”: el niño modelo de la clase que sabe de todo.
- Jessica la *ex-gorda*: la ex-novia de Manolito, que consiguió adelgazar.

La caracterización por *acción* se integra en el desarrollo del argumento, admite matices y variaciones a lo largo del desarrollo de la trama, así observa J. Cervera (1991:125): “Frente a los personajes de una pieza de cuento los de la novela presentan gradación en sus cualidades y en la conducta mediante la caracterización evolutiva”.

Con respecto al marco en el que se desarrolla la acción, se suele coincidir en que generalmente tiene mucha importancia en la novela. Tanto que algunas novelas se definen por el marco. Sobre todo, la descripción espacial y la temporal son las formas que más contribuyen a crear el marco en el que se desarrollará la acción o el suceso objeto de la narración.

Ahora bien, en opinión de J. Cervera (1991:125):

[...] en la novela para niños la atención otorgada al ambiente constituye el elemento descriptivo que no debe eclipsar al narrativo, sino prestarle ayuda. La novela siempre tiende a crear un mundo, pero en la novela infantil éste descansa sobre todo en los personajes, relevantes dentro del marco, como respuesta a la necesidad de fijar su atención y afectividad en ellos, especialmente en el protagonista.

Efectivamente, como se desprende de la observación de J. Cervera, *Manolito Gafotas* como novela para un público infantil y juvenil, sigue estrategias humorísticas que permiten crear complicidades e intenciones con los receptores de toda edad.

Atendiendo a su estructura, la novela tiene una materia narrativa, al igual que todos los relatos que forma la historia, que se combina en un argumento,

generalmente de considerable extensión (frente al cuento o la novela corta) y una expresión por lo general en prosa (que la diferencia de los relatos figurativos: el cine, el cómic, etc.), que se caracteriza por ser polifónica y por su recursividad, dando lugar a la presencia de un narrador o figura central de todas las relaciones temporales, espaciales y discursivas (M^a del Carmen Bobes Naves, 1993:58).

En cuanto al humor en la novela, se puede considerar que reside en diferentes niveles desde la perspectiva pragmática que propone C. Fuentes (2003:7), puesto que el texto es un producto comunicativo de un hablante a un oyente en unas coordenadas socio-culturales y espacio-temporales, donde cada miembro del esquema comunicativo ha dejado su huella. Atendiendo a lo anterior, han de tenerse en cuenta tres niveles de la estructura textual para analizar los textos novelísticos y literarios en general:

- Microestructura (su estructura en frases y oraciones)
- Macroestructura textual (su organización en párrafos y textos)
- Superestructura (tipo textual al que pertenece)

Por tanto, dependiendo del tipo textual y del género al que pertenezca, resulta previsible observar cómo se ligan las frases, las oraciones, los párrafos y los textos para llegar a una determinada información; en este sentido, ante un relato humorístico como *Manolito Gafotas*, es preciso analizar el humor mediante diferentes niveles lingüístico-pragmáticos: de la oración (marco habitual del análisis lingüístico) al texto (marco habitual del análisis pragmático), lo que implica tener en cuenta su estructura (micro/macroestructura) y su género (superestructura).

2.3. Concepto de *película*

Se entiende por película una obra de arte cinematográfica, la cual narra de una

manera audiovisual, una historia o un hecho. La forma en que se manifiesta este arte es a través de la proyección de una secuencia de imágenes sonoras, aunque inicialmente fue sin sonido¹⁸.

Según M^a del R. Niera (2003:21), aunque el cine nació como un medio para registrar mecánicamente la realidad, muy pronto se dirigió hacia la narración de historias de ficción, y posteriormente dicha transición también facilitó el desarrollo de procedimientos narrativos, que permitieron la construcción de relatos más elaborados.

Al respecto precisa R. Gubern (1987:264):

El cine de ficción narrativa nació de una intersección original de la sustancia expresiva de la fotografía, de la condición espectacular del teatro y de la ubicuidad del punto de vista y el pancronismo de los acontecimientos propios de la narración novelesca.

Por ello, se dice que el modo de representación cinematográfica se ha basado en tres medios semióticos concretos: la fotografía (las artes plásticas), el teatro y la narrativa literaria. Teniendo en cuenta dichos medios, que han vertebrado la configuración del cine, sostienen J. Aumont y M. Marie (1988:8):

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución

A pesar de la diferencia entre los soportes discursivos, la narración es una de las formas expresivas más empleadas en el medio comunicativo por su pervivencia y adaptabilidad, ya que actúa como elemento amalgamador de los distintos medios

¹⁸ <https://es.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%ADcula>. Consultado 11 de junio, 2015.

semióticos, estableciéndose incluso una relación intertextual:

La novela, el relato radiofónico, el cinematográfico, la serie de televisión y otros géneros similares son muestras de la pervivencia de la narración y de su capacidad para adaptarse a los diferentes medios o soportes de difusión, como la radio, el cine, el vídeo o la televisión. Como secuencia secundaria o incrustada, la narración puede combinarse con cualquier otra: en el diálogo, en forma de anécdota, cotilleo, chiste, etc. En una explicación, en forma de relato que sirve de ejemplo. En un discurso argumentativo, como argumento que apela a la experiencia [...] (H. Calsamiglia y A. Tusón, 1999: 270).

Esto es posible ya que los soportes semióticos mencionados comparten los mismos constituyentes básicos de la secuencia narrativa, si atendemos a la clasificación de J. M. Adam (1992): temporalidad, unidad, temática, transformación, unidad de acción, causalidad. Así, J. L. Sánchez (2000:82) destaca la base común existente entre novela y cine:

Una obra literaria y un filme tienen en común su condición de *relato* o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a éste o a otro tiempo. El relato tiene un *título* que sirve para nombrarlo y proporciona una primera aproximación a su contenido o marca alguna pauta acerca de la lectura a la que invita estableciendo la pertenencia a un género.

Ahora bien, tanto el cine como la novela son instancias narrativas que abordan la ficción por una trama organizada en capítulos o secuencias; y focalizan la atención por medio de un narrador y personajes que trasladan al lector-espectador a un espacio y tiempo imaginarios. No obstante, a diferencia de un texto novelístico, los elementos verbales en la comunicación audiovisual no son los únicos que comunican contenidos e intenciones (P. Zabalbeascoa, 2001:253).

J. Cervera (1991:142), por su parte, también insiste en dicha diferencia con respecto al proceso de descodificación:

En el cine y la televisión el espectador, ante la diversidad de planos, no tiene más remedio que aceptar el punto de mira de la cámara. Ella es la que escoge los distintos planos y los relaciona mediante encuadres, travelines, barridos y otros movimientos, con lo que la atención del espectador queda forzosamente dirigida.

Por otro lado, también han de tenerse en cuenta los aspectos temporales, por ejemplo, el ritmo, la sincronía y la velocidad, así como los aspectos de dicción y ejecución por parte de las voces. Tal como comenta P. Zabalbeascoa (2001:253): “a veces el humor se consigue no por lo que se dice, sino por cómo se dice”.

La heterogeneidad del discurso fílmico, que ha llevado a hablar a algunos expertos de polifonía del film, va asociada a una interrelación entre todos los componentes de la expresión cinematográfica. Su confluencia en la creación fílmica supone una importante diferencia en relación con la narración literaria y ofrece nuevas posibilidades al narrador fílmico, al tiempo que puede dar lugar a situaciones particularmente complejas (M^a del R. Niera, 2003:39).

En el texto fílmico, el narrador puede quedar oculto, una vez que ha introducido el fragmento narrado, ya que el texto audiovisual –salvo que se utilice una voz en *over* o en *off*– no explicita quién lo cuenta; en cuanto al modo, por diversos procedimientos, la imagen da cuenta del punto de vista.

M. Miguel Borrás (2008:83), comparando teatro, novela y cine, marca las semejanzas y diferencias entre ellas desde un punto de vista enunciativo en el proceso narrativo:

En la manipulación de ese espacio, sugerido en novela, representado en cine, y con las diferentes voces, se va construyendo el discurso de

ficción. Es la estrategia de la que se sirve el autor para conducir al lector-espectador a través de la trama narrativa. ¿Quién habla? ¿Quién cuenta? ¿Quién se haya implicado en lo contado? Si en teatro el autor da la palabra a los personajes (el diálogo es parte fundamental de su discurso), en la novela y cine se disfraza a través de distintas voces; en la novela da la palabra al narrador y éste a los personajes; en cine interviene la acción de un narrador implícito (que define su posición con sus juicios) y la acción imaginaria ocasionada por el emplazamiento se le ve al espectador y a los personajes. Mediante el cambio de escala en la observación y la articulación de los diferentes puntos de vista, el lector-espectador está siempre en el lugar ideal para acceder a los acontecimientos. Esta ubicuidad es alcanzada plenamente por el cine.

Por último, recordemos que el texto cinematográfico no sólo consiste en una secuencia narrativa, sobre todo, también comparte su espacio con la dramatización. Si tenemos en cuenta que dramatizar significa hacer drama, y desde una perspectiva etimológica dicho término evoca la acción y el diálogo como una operación que propicia la estructuración y manifestación de la acción por la acción misma, podemos pensar que una novela, por ejemplo, implica una acción, sin embargo, la acción en ella comprendida se nos manifiesta mediante la palabra y no mediante la acción. La diferencia es clara en comparación con el drama:

[...] se nos ofrece el relato de una acción, pero no la acción misma. Ahora bien el drama tampoco nos *presenta* la acción misma, pero nos la *representa*, nos la *reproduce* mediante actores que la repiten en un marco ambiental que también *revive* las circunstancias de la acción original (J. Cervera, 1991: 138).

Dicha observación en realidad nos puede dar algunas pautas acerca de una diferencia fundamental entre un texto novelístico y un texto dramático, ya que tratándose en ambos casos no de la acción misma, en el primero se habla del relato de una acción mientras que en el segundo se trata de la representación de una acción.

Por otra parte, resulta necesario aludir a los cuatro tipos fundamentales de expresión que operan de forma coordinada y simultánea en la obra teatral, y que sirven, entre otras cosas, para la creación del juego humorístico:

- La *expresión lingüística*: abarca a la palabra en toda su extensión, oral, escrita, cantada, etc. junto con el auxilio de todos los recursos que de ella pueden derivarse;
- La *expresión corporal (paralingüística)*: los gestos, las muecas, los visajes, las posturas; sobre todo, está conectado con el *mimo* que cuenta con capacidad autónoma;
- La *expresión plástica*: va desde los rasgos naturales de forma, tamaño, color, a los efectos intencionadamente creados como la pintura, escultura –escenografía– y aditamentos –utilería–, también todo aquello que incide en el atuendo de la persona –vestuario–;
- La *expresión rítmico-musical*: es inherente a la palabra hasta el punto de matizarla poderosamente, pero en su cuenta cabe también la música, el canto, la danza, el movimiento. (J. Cervera 1991:139)

Por lo tanto, para cada acción dramática –extensible, creemos, igualmente para la acción en el cine y en la televisión–, es evidente que tratándose de representaciones en las que se actúa como en la vida real, en su expresión, la palabra –expresión lingüística– va acompañada por el gesto –expresión corporal–, se produce en un contexto material y visible –expresión plástica– y, como tal palabra oral, tiene su componente fonético –expresión rítmico-musical– (J. Cervera, 1991:140).

Pero no hemos de olvidar que, aunque haya similitudes y afinidades entre los diversos soportes semióticos, las diferencias entre ellos han de tenerse muy en cuenta,

puesto que no desaparecen. Por eso, acudimos a la siguiente cita de C. Peña-Ardid (1992:23), quien incide en no perder de vista dichas diferencias al tratarse de sistemas “deshomogéneos”:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas «deshomogéneos» en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos –distinta para el espectador y el lector– e, incluso en la extensión textual que se les asigna, “ilimitada” para la novela y convencionalmente limitada para el film.

2.4. Concepto de *televisión*

Tanto la televisión como el cine comparten un gran número de codificaciones específicas –por ejemplo, los elementos expresivos icónicos y sonoros que hemos ido exponiendo anteriormente–. No obstante, a diferencia del discurso cinematográfico, la singularidad del discurso televisivo está marcada por su fragmentación y continuidad desde un punto de vista de programación televisiva (J. González, 1988).

La fragmentación viene dada por la emisión de los anuncios publicitarios, informaciones de última hora o avances sobre futuros programas, etc., y también por la configuración serial de la mayoría de los programas en episodios destinados a ser emitidos en diferente franja y con diversa periodicidad.

La continuidad –la otra característica común a los diferentes canales–, es la cohesión que se establece entre los programas mediante mecanismos de secuencia, cohesión y homogeneización. Por ejemplo, cartas de ajuste, cabeceras de programas, avances de programación, temas musicales o visuales de continuidad o publicidad interna. Todos ellos comparten las referencias cruzadas entre los programas, las galas

de presentación de la programación, la presencia del logotipo, del lema o de rostros que antropomorfizan la televisión (J. González 1988; G. Lluch, 2003).

Al respecto, se pronuncia J. González Requena (1992:35 y 36):

Todos estos hechos ponen a la luz dos cuestiones de excepcional importancia: por una parte, el grado de fragmentación al que se ven sometidos los programas que configuran una programación televisiva; por otra, la importancia cuantitativa y cualitativa del fenómeno de la continuidad, constituido por una gran diversidad de segmentos que, aun careciendo de toda autonomía discursiva –y no pudiendo, por tanto, ser considerados propiamente como discursos– constituyen, a igual título que los diversos programas, elementos de la programación.

[...] En último término, podemos afirmar que la sistemática de la fragmentación y la sistemática de la continuidad constituyen dos caras de una misma moneda: la constante violación de la integridad discursiva de los programas diferenciados remite al fenómeno de la continuidad, como éste remite a aquel.

Por otra parte, el discurso televisivo se nos presenta como heterogéneo, tanto por lo que respecta a sus referentes (ficción, real o documental, etc.), como por lo que hace referencia a sus registros genéricos (dramático, cómico, informativo, musical, cultural, etc.) (J. González Requena, 1988:10).

Con respecto al soporte televisivo de *Manolito Gafotas*, se trata de una serie de televisión que como tal consiste en una obra audiovisual que se difunde en emisiones televisadas, manteniendo cada una de ellas una unidad argumental en sí misma con continuidad, al menos temática, entre los diferentes episodios que la integran:

La serie es un telefilme estructurado en episodios o unidades de emisión que conservan una cierta autonomía con respecto al discurso en su totalidad. [...]. También desde la perspectiva de la estructura narrativa la constancia del modelo o fórmula de la serie (mismos personajes, mismos escenarios, tramas semejantes, etc.) contribuye a conformar la idea de unidad en la serialidad (J. Barroso, 1996: 295).

Desde un punto de vista más específico, podemos definir la teleserie de *Manolito Gafotas* como un subgénero televisivo de ficción, por la heterogeneidad y la capacidad de integrar diferentes formatos a diferencia del telefilm o de la miniserie:

La teleserie consiste en la narración seriada de diferentes relatos de ficción, fragmentados en diferentes capítulos. Se trata de un producto televisivo de gran complejidad y heterogeneidad por acoger diferentes formas de estructura narrativa, estrategias de producción y recursos estéticos. Es por ello por lo que, a diferencia del telefilm o de la miniserie, no puede considerarse como un formato televisivo sino que, por su generalidad y capacidad de abarcar muy diferentes propuestas narrativas específicas, debe comprenderse como un subgénero de ficción bajo el que incluir diferentes formatos (Á. Carrasco, 2010:189).

Para este mismo autor el subgénero televisivo de ficción persigue un propósito comercial destinado al entretenimiento, consistente en relatos inventados y estructurados en un amplio número (abierto o cerrado) de capítulos, cuya duración viene definida por la propia estructura de parrilla de la cadena (el horario al que está destinado) y por los hábitos de consumo de los espectadores (las audiencias a las que está dirigido).

Como observa J. Barroso (1996:293), la estructura recurrente de cada unidad serial condiciona el carácter narrativo; así, el conflicto o acción como única razón y justificación de la historia que, a su vez, motiva los dos principios de la construcción discursiva de la serie:

- 1) principio de la máxima economía narrativa, según el cual todo lo que no contribuye al desarrollo del conflicto debe desaparecer;
- 2) máxima redundancia como identificador, reconocimiento de la audiencia; la redundancia de los atributos del personaje como conformación del héroe y de la estructura como banalización del discurso.

En efecto, la serie televisiva suele responder más al concepto de personaje – rol de estereotipo que permite al receptor identificarse rápidamente con lo que es y representa. Además, la característica de repetición o de redundancia es lo que a menudo afecta a la estructura narrativa, plasmada en una situación fija y en un número de personajes principales también fijos que mueven a otros secundarios, que sí cambian para dar la impresión de que la historia siguiente es diferente de la anterior; puede resultar familiar en su regreso a lo idéntico, enmascarado superficialmente; en este sentido, nunca se decepcionan las expectativas del receptor: oyente/lector.

Por ello, en la serie televisiva se suele mantener una estructura lineal simple que distribuye los hechos entre escenas nucleares que corresponden a las tres proposiciones protopílicas de una secuencia narrativa: planteamiento, nudo y desenlace. El relato se desarrolla fiel al tiempo cronológico de manera que los hechos siguen un desarrollo progresivo lineal sin anacronías.

En palabras de J. Barroso (1996: 251):

La estructura narrativa hace referencia al orden y relación percibida entre los elementos configuradores del relato (planos, escenas o secuencias y capítulos o episodios), pero sobre todo, a una expectativa cultural del espectador que le hace suponer y esperar que la narración le ofrecerá: personajes, acciones, diálogos, conflictos, conexión entre los incidentes (principio motivador o de causa-efecto) y progresión creciente hasta el desenlace (la tensión en parte surgirá de ese contrato implícito de clausura entre la narración y su destinatario).

Teniendo en cuenta lo anterior, no es de extrañar que las características estructurales y narrativas de la teleserie como la repetición, la identificación del personaje (imagen estereotipo), la secuencia narrativa (fragmentación, continuidad), también son rasgos que están muy presentes y son muy relevantes en el discurso humorístico, ya que según mencionamos anteriormente, los contenidos y los temas

escogidos de la teleserie *Manolito Gafotas* están orientados hacia el entretenimiento de las audiencias a través del humor.

En relación con el contenido, muchos autores evidencian el hecho de que la comedia televisiva se basa principalmente en la representación de la vida cotidiana de personajes cercanos a las audiencias (siendo habituales el tratamiento de problemas familiares y laborales, la guerra de sexos, el conflicto generacional y las relaciones de amistad). Ahora bien, dicha representación de la vida cotidiana, en definitiva, del mundo real, está manipulado, incluso degradado, en opinión de Á. Carrasco (2010:189):

[...] tal realismo resulta siempre distorsionado para conseguir resultados cómicos y divertidos (acudiendo entonces al enredo, al choque de contextos y al recurso de personajes imperfectos y estereotipados como principales recursos).

M^a del M. Grandío y J. Bonaut (2010:165), por su parte, aluden a la verbalización del chiste u otros elementos audiovisuales para lograr un efecto humorístico:

El humor se consigue a través del chiste en el diálogo y los *gags* visuales o sonoros. Es frecuente la utilización de técnicas de la comedia cinematográfica clásica que han sido adaptadas a la televisión como la sorpresa, el malentendido verbal, el cambio de roles, el engaño o el enredo. El esquema habitual sería el siguiente: un personaje prepara la situación (*set-up*) y otro remata con un chiste (*punchline*). También es muy habitual el chiste recurrente o también denominado *running gag*.

2.5. Polifonía

Según D. Maingueneau (1999:77), la problemática de la *polifonía* cuestiona la unicidad del sujeto hablante y en consecuencia se inscribe en la problemática más amplia de la heterogeneidad discursiva. Dicho término fue introducido por M. Bajtin

(1970), quién estudió cómo, en los discursos novelísticos (las novelas de Dostoievski), cada uno de los personajes expresaba su forma de percibir el mundo y comprender la realidad, lo que permitía al lector acceder a diversas cosmovisiones.

También señalan H. Calsamiglia y A. Tusón (1996: 136 y 148), que “se debe a Bajtin el haber introducido la noción de *heteroglosia* para indicar la posibilidad de que en la enunciación se puedan activar varias voces y no sólo una, como se ha considerado tradicionalmente”. Dicha noción supone “una concepción radicalmente nueva que subraya el carácter heteroglósico del lenguaje sobre la base de su fundamentación *dialógica*.”

En efecto, M. Bajtin utiliza el término *polifonía* para referirse a la naturaleza pluriforme de todo sistema lingüístico (toda *lengua*), bajo cuya aparente unidad abstracta subsiste una intersección e interacción de voces, las cuales son el reflejo de diferentes estructuras sociales e ideológicas que se manifiestan inequívocamente en el discurso (el *habla*). Así, observa A. Bruzos (2009:53), cómo “En el interior de la lengua, los signos son puros valores distintivos, neutrales desde el punto de vista axiológico, ideológico, estilístico, etc. Aspectos que, sin embargo, son esenciales en el ámbito discursivo”.

Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de un momento. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones. En la palabra son inevitables las resonancias contextuales (de géneros, de corriente, de individuos) (M. Bajtin, 1975:110).

En relación con la exposición anterior, G. Reyes (1990:132) afirma el

dinamismo de la polifonía resaltando la importancia de la intencionalidad:

Una lengua es un objeto viviente, concreto, socioideológico, dice M. Bajtín, y por lo tanto, para la conciencia individual está en la frontera entre uno mismo y el otro. La palabra en el lenguaje es parcialmente ajena. Se convierte en propia cuando el hablante la empapa con su propia intención, su propio acento: cuando se la apropia para adaptarla a lo que quiere expresar. Antes del momento de la apropiación, la palabra no existe en un lenguaje neutro e impersonal. El hablante, dice Bajtín, no va a buscar las palabras al diccionario antes de hablar: el hablante va a buscar las palabras a la boca de los demás, donde existían en otros contextos, en otras intenciones.

En efecto, en la serie de *Manolito Gafotas*, más allá de la caracterización de los personajes –cada uno con su correspondiente registro lingüístico–, un mismo personaje puede adoptar otros registros. Como se ve en el siguiente ejemplo (*Manolito Gafotas*, 1994:9), además de que el protagonista, Manolito Gafotas, conserva las características del registro coloquial que le es propio (*discutimos a patadas*), incorpora a su acervo lingüístico, entre otras, una serie de expresiones metafóricas cómicas, más o menos lexicalizadas (*gafas de culo de vaso*), así como expresiones propias del registro jurídico (*eso está demostrado ante notorio*) o giros algo insólitos característicos de la madre de su amigo el Orejones (*santas pascuas*), que resultan graciosos al ser reproducidos por un niño:

Hubo un día que discutimos a patadas cuando volvíamos del colegio porque él decía que prefería sus orejas a mis gafas de culo de vaso y yo le decía que prefería mis gafas a sus orejas de culo de mono. Eso de culo de mono no le gustó nada, pero es verdad. Cuando hace frío las orejas se le ponen del mismo color que el culo de los monos del zoo; eso está demostrado ante notorio. La madre del Orejones le ha dicho que no se preocupe porque de mayor las orejas se encogen; y si no se encogen, te las corta un cirujano y santas pascuas.

Los recursos lingüístico-discursivos que se utilizan para ello son: el discurso en

primera persona (Manolito Gafotas como portador de su propia visión) y el estilo indirecto (introducir el discurso de otros: El Orejones y la madre de El Orejones), los compuestos metafóricos, y la combinación de un registro coloquial y técnico.

Es interesante destacar, como sostiene M. Bajtín, que la palabra por una parte viene determinada por una persona que la emite y por otra parte viene determinada por la persona a quien va dirigida. Y eso imprime un carácter dialógico a cualquier enunciado:

La orientación dialógica es, por supuesto, un fenómeno característico de todo discurso vivo. El discurso encuentra el discurso del otro en todos los caminos, en todas las orientaciones que llevan a su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa con él. Sólo el Adán mítico, abordando con el primer discurso un mundo virgen y todavía no dicho, el solitario Adán, podía realmente evitar completamente esta reorientación mutua en relación al discurso del otro, que se produce en el cambio del objeto (M. Bajtín, 1934-1935: 279).

Pero, como observan H. Calsamiglia y A. Tusón, 1996: 149), aunque aparentemente solo haya un único sujeto hablante, no desaparece la dimensión dialógica –en definitiva polifónica–, en las distintas formas de representación del discurso en el interior del discurso:

Esta concepción se rompe con la idea de un único sujeto hablante que coincide con quién materialmente emite el mensaje y en cambio se acepta que se hacen presentes en un mismo discurso *voces* de otros, de tal modo que los enunciados dependen los unos de los otros. Para estudiar la representación del discurso en el interior del discurso, Bajtín tiene en cuenta el discurso referido, el diálogo interior, la parodia, el debate y la controversia, así como las diversas variaciones entre un discurso más o menos distante de la voz propia, más o menos explícito, o más o menos evaluado.

En un sentido estricto, dialogismo para G. Reyes (1999:133) es “el diálogo entre

enunciados, que a veces ha sido cristalizado por la gramática. En estos casos de cristalización, tenemos formas especiales para trasladar palabras, los estilos directos o indirectos, o las partículas citativas”, a los que haremos referencia más adelante.

O. Ducrot (1984), por su parte, con respecto a la teoría de M. Bajtin, asume su teoría de la multiplicidad del sujeto y con ella su problemática, ya que para Ducrot hay un *sujeto hablante* (ser empírico) que es el productor efectivo del mensaje. Pero este realizador del mensaje puede coincidir con o no con el *locutor* (ser de discurso).

En su opinión, la teoría de M. Bajtin siempre se ha aplicado a textos, es decir, a series de enunciados, y nunca a los propios enunciados que componían dichos textos. Por tal razón, para O. Ducrot, la concepción polifónica de la enunciación se caracteriza por la confrontación en el mismo enunciado, de varias perspectivas que se juxtaponen, se superponen y se responden (*apud* A. Bruzos, 2009: 47).

La enunciación es concebida como una representación teatral, “como una polifonía en la que hay una presentación de diferentes voces abstractas, de varios puntos de vista y cuya pluralidad no puede ser reducida a la unicidad del sujeto hablante” (O. Ducrot, 1989: 179).

Siguiendo la propuesta de Ducrot, opinan M^a M. García Negroni y M. Tordesillas (2001: 26 y 27):

Siguiendo al autor, podemos decir que se genera a modo de una escena de teatro en la que se produce la intervención de diferentes personajes que dialogan entre sí. Dicho de otro modo, en el sentido mismo de los enunciados hay una presentación de diferentes voces, de varios puntos de vista, y el locutor tiene como misión esencial mostrarlos, y provocar su aparición en el interior del enunciado, así como discernir los orígenes de esos diferentes puntos de vista que Ducrot designa como enunciadores. El sentido del enunciado se presenta así como la cristalización, en un discurso, de distintas voces

abstractas, o puntos de vista, introducidos en escena por el locutor, definido como aquel personaje, a menudo ficticio, al que el enunciado atribuye la responsabilidad de su enunciación.

Por tanto, para O. Ducrot en un mismo enunciado están presentes varios sujetos con *status* lingüísticos diferentes, de ahí que hable no solo de dos sino de tres entidades polifónicas vinculadas: 1) con el *sujeto empírico* (el productor del enunciado), 2) con el *locutor* y 3) con el *enunciador*. En especial, para O. Ducrot solo dos de ellas deberían ser objeto de atención del lingüista: la del *locutor* y la del *enunciador*. Sin embargo, en nuestro caso, es importante considerar la intención lúdica del *sujeto empírico* (E. Lindo) y su concepción del humor para llegar a reconocer las marcas o índices humorísticos en *Manolito Gafotas*.

Con referencia a las voces polifónicas presentes en un enunciado, estas responden a las siguientes características:

1) El *emisor* o *sujeto empírico*: el autor efectivo, el productor de un enunciado, quien profiere unas palabras o las escribe. Pero este realizador del mensaje puede coincidir o no con el *locutor* (ser de discurso). En nuestro caso no hay coincidencia entre Elvira Lindo y el protagonista Manolito Gafotas.

2) El *locutor* o *sujeto de la enunciación*: la voz que toma el enunciado bajo su responsabilidad. En la mayoría de los enunciados, el *locutor* está inscrito en el sentido mismo del enunciado y está reflejado en las marcas de primera persona «yo», «mi», «me», y, en cierta medida, «aquí» y «ahora». Cada vez que alguien se pone a hablar construye un sujeto discursivo. Así ocurre con el «yo» del protagonista Manolito Gafotas, como portavoz de toda la narración.

De este modo se comprende la diversidad de sujetos que se pueden activar durante el discurso. Y sobre todo la idea de que puede haber un primer

desdoblamiento en el mismo *locutor* (entre L y λ), lo cual permite entender, por ejemplo, la autocrítica, el diálogo interior, la escritura del diario personal. (*apud* H. Calsamiglia y A. Tusón: 1999: 149).

3) El *enunciador* o *sujeto del enunciado*: las otras voces o puntos de vista que aparecen en el discurso. Para O. Ducrot, el *locutor* puede evocar y atraer a su propio discurso una diversidad de voces (la propia –de otro tiempo o de otro espacio–, la ajena del interlocutor presente, la ajena ausente, voces proverbiales, voces anónimas).

En el siguiente fragmento de *Pobre Manolito* de la serie de *Manolito Gafotas*, se muestra un fragmento del prólogo autobiográfico narrado por la propia voz de Manolito Gafotas, donde se ve representado el triple rol polifónico al que venimos aludiendo: como *locutor* (sujeto de la enunciación); como *enunciador* (sujeto del enunciado); y también, haciendo un guiño a los lectores, como *emisor* (sujeto empírico):

Aquí estoy yo otra vez. Soy Manolito, el mismo de un libro que se llama Manolito Gafotas. Hay tíos que se piensan que saben todo sobre mi vida por haber leído ese libro. Hay tíos en el Plantea Tierra que se creen muy listos. Dice mi abuelo Nicolás que con mi vida se podrían rellenar enciclopedias; y no lo dice porque sea mi abuelo, lo dice porque es cierto. En los ocho años que llevo viviendo en la bola del mundo (del mundo mundial) me han pasado tantas cosas que no me daría tiempo a contarlas en los próximos 92 años; y digo 92 porque a mí, si pudiera elegir, me gustaría morirme a los cien años; es que morirse antes no merece la pena. [...] Yo no puedo entender a esas personas tan importantes que se ponen a escribir sus memorias cuando son viejos y sólo les sale un libro de 357 páginas. Te digo una cosa: yo tengo sólo ocho años y a mí, ahí, en 357 páginas, mi vida no me cabe. Así que tendré que escribir libros y libros para que te vayas enterando de la verdad de mi vida: Manolito se compra un chándal, El Imbécil tiene nombre, Los chistes de Manolito, Manolito en Nueva York. Bueno, este último es de ciencia ficción, porque yo en Nueva

York no voy a estar nunca; es una tradición que hay en mi familia, la de no ir nunca a Nueva York; es casi tan antigua como la de comer doce uvas en Noche Vieja o bailar la conga en las fiestas de Carabanchel. (Pobre Manolito, p.9 y 10).

Así, como como *locutor* (sujeto de la enunciación), ejemplificamos con: “*Aquí estoy yo otra vez. Soy Manolito, el mismo de un libro que se llama Manolito Gafotas. Hay tíos que se piensan que saben todo sobre mi vida por haber leído ese libro*”; como *enunciador* (sujeto del enunciado), lo hacemos con: “*Dice mi abuelo Nicolás que con mi vida se podrían rellenar enciclopedias; y no lo dice porque sea mi abuelo, lo dice porque es cierto.*”; y también, haciendo un guiño a los lectores, como *emisor* (sujeto empírico), donde se nos presenta como el autor efectivo de sus propias novelas desplazando de tal autoría a Elvira Lindo: “*Así que tendré que escribir libros y libros para que te vayas enterando de la verdad de mi vida: Manolito se compra un chándal, El Imbécil tiene nombre, Los chistes de Manolito, Manolito en Nueva York*”.

Según H. Calsamiglia y A. Tusón (1999: 149), las voces aportan puntos de vista y perspectivas con las que el locutor puede coincidir, estar muy próximo o bien distanciarse. Por esta razón *la polifonía* es una noción que cuestiona la unicidad del *emisor* y permite la diversidad de voces en los textos.

Cabe mencionar que G. Reyes (1984, 1993, 1994) aplica estas nociones polifónicas a todo tipo de emisiones verbales, tanto las de tipo literario como las coloquiales o periodísticas, analizando las citas directas, indirectas, dentro de un marco que aúna el análisis pragmático y el análisis gramatical.

2.5.1. Casos polifónicos

Para D. Mainguenu (*ibidem*:56 y 57):

Un discurso no es casi nunca homogéneo: mezcla distintos tipos de

secuencias, pasa de un plano enunciativo anclado a un plano enunciativo no anclado, deja transparentar de manera variable la “subjetividad del enunciador”, etc. Entre los factores de la heterogeneidad hay que darle un lugar especial al discurso de los “otros” en un discurso.

Sobre este punto, J. Authier (1982) introduce una distinción entre la *heterogeneidad mostrada* y la *heterogeneidad constitutiva*, ampliamente utilizada. Con respecto a la primera, la *heterogeneidad mostrada* corresponde a una presencia localizable de un discurso que no pertenece al hilo del texto. La *heterogeneidad mostrada*, a su vez, distingue entre formas marcadas o explícitas y formas no marcadas o implícitas de heterogeneidad.

Las primeras están señaladas de manera unívoca: discurso directo o indirecto, comillas, glosas que indican una no coincidencia del enunciador y lo que dice. Las segundas son identificables sobre la base de índices textuales diversos o gracias a la cultura del coenunciador (discurso indirecto libre, alusiones, ironía, pastiche):

Authier (1982) se refiere a la *“heterogeneidad mostrada”* para explicar la inserción explícita del discurso de otros en el propio discurso. La cita es el procedimiento discursivo que incorpora un enunciado en el interior de otro con marcas que indican claramente la porción de texto que pertenece a una voz ajena. [...]

Según los rasgos lingüísticos que las identifican, las citas pueden ser de estilo directo y de estilo indirecto. La cita de *estilo directo* se distingue porque supone una ruptura o una discontinuidad entre D1 y D2. Cambia la entonación, cambia la construcción sintáctica y el centro deíctico (el de L1 y el de L2). Cuando se da por escrito aparecen signos gráficos que indican el inicio de la cita y su extensión (de puntos y comillas). El estilo directo, por tanto, mantiene dos situaciones de enunciación. Es muy habitual en las conversaciones cotidianas. [...]

La cita en estilo indirecto es otra forma de introducir el discurso de otro y en este caso se inscribe verbalmente como un solo locutor (L1)

que incorpora un solo centro de íctico, un relacionante introductor y el D2 que se representa con marcas de ícticas correspondientes al mismo locutor que D1. (H. Calsamiglia y A. Tusón, 1999:150)

En relación con lo anterior, la definición de cita que plantea G. Reyes (1994: 9) es la siguiente:

La cita es una representación lingüística de un objeto también lingüístico: otro texto. Esta representación puede ser total, o parcial, fiel o aproximada: el grado de semejanza entre los dos textos, el reproducido y el que lo reproduce, depende de muchos factores, determinados por la intención comunicativa del hablante. No es necesario al citar, reconstruir otro enunciado al pie de la letra.

Por ello, desde un punto de vista del análisis del discurso, el estudio de las citas permite enfocar la reproducción del discurso atendiendo a su organización textual y su valor comunicativo. Según M^a Marta García y M. Tordesillas (2001:163), el discurso reproducido, reflejo de la heterogeneidad enunciativa —en ocasiones bajo una apariencia monologal—, se vuelve posible en numerosas lenguas mediante el procedimiento de cita, realizable a su vez fundamentalmente a través de tres estrategias discursivas: *discurso directo*, *discurso indirecto* y *discurso indirecto libre*. Estos procedimientos son los fenómenos discursivos más transparentes, mostrados, que manifiestan la pluralidad de voces en el discurso. A continuación vemos con más detenimiento cada una de las estrategias mencionadas.

El *discurso directo* (DD) también llamado *estilo directo* o *marcado*, es la reproducción literal de palabras propias y ajenas, con independencia de que esos enunciados sean reales o ficticios, exactos o aproximados. El *discurso directo* viene introducido por los *verba dicendi* o expresiones del verbo *decir* que subrayan que el acto lingüístico ha sido realizado por alguien. Se trata siempre de dos situaciones de enunciación: la de un enunciador 1 que reproduce la voz directa de otro, un

enunciador 2, u otros enunciadores.

Cierto es que el procedimiento DD suele considerarse como la actualización fiel del discurso que el locutor citado pronunció en su momento. En este sentido, se ha de señalar que “esta fidelidad no es más que un proceso discursivo, pues cabe que el discurso citado no fuese exactamente así, de hecho esa es casi una condición natural a pesar de mantener las palabras pronunciadas” (M^a Marta García y M. Tordesillas, 2001:163). Al respecto, también H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:150) comentan que que la cita directa no es siempre más verídica que la indirecta, dado que “ambas admiten tanto la fidelidad como la distorsión del discurso del otro”.

El estilo directo suele oponerse al estilo indirecto, un poco ingenuamente, diciendo que pretende reproducir literalmente los enunciados citados; sería más exacto ver en ello una especie de teatralización de un enunciado anterior, y no una similitud absoluta. Dicho de otra manera, no es ni más ni menos fiel que el discurso indirecto: son dos estrategias diferentes para referir una enunciación. (D. Maingueneau, 1987:60)

A modo de ejemplo, el personaje Manolito Gafotas pronuncia el siguiente pasaje y reproduce en estilo directo las palabras de los diferentes enunciadores sin comprometerse con ellos a primera vista, creando una escena teatralizada desde su visión inocente, a la vez que intencionada por parte de E. Lindo. Marcamos en cursiva aquellos casos donde el estilo directo viene marcado por un verbo *dicendi*, que subrayamos:

La Luisa, que siempre está alerta por si acecha el enemigo, salió cuando pasábamos por su descansillo:
– ¿Y cómo os deja tu madre salir a estas horas?
– *Porque su padre es un liante y les toca la bocina– dijo mi madre,* asomándose.
–Pues hay niños que han sido raptados en el mismo portal de su casa.
Desde abajo oímos al vecino del cuarto que gritaba:

- *A éstos no los aguanta un secuestrador ni una hora. ¿Es que no se puede hacer menos ruido bajando las escaleras?*
- ¡*A dormir, tío pesao!* – le dijo la Luisa.
- ¡*Cómo voy a dormir, señora, si tiene usted abierta la portería las veinticuatro horas!* (*Pobre Manolito*, 1995: 69)

El *discurso indirecto* (DI) es la reiteración por el hablante de palabras ajenas o propias desde el sistema de referencias del que reproduce. En el *DI*, a diferencia del *DD* sólo hay una situación de enunciación, de ahí que las personas y deícticos de espacio y tiempo del discurso citado tienen que ser localizados desde la situación de enunciación de la persona que cita, sufriendo una transformación lingüística de alejamiento con respecto al tiempo de la enunciación (C. López Alonso, 2014: 61).

Por otra parte, en opinión de M^a Marta García y M. Tordesilla (2001:165), es importante señalar que en el caso del discurso indirecto, la forma lingüística de la enunciación no se presenta como la reproducción/transposición de las palabras de otro locutor, sino como una versión que da el locutor del discurso (del todo o de una parte) de otro locutor. No existe autonomía sintáctica, la presencia misma de una oración completiva de objeto directo dependiente del verbo de la oración principal genera la dependencia entre las enunciaciones potenciales a la vez que instaura un solo acto de enunciación. En efecto, si considermos a modo de ejemplo la primera frase de las tres anteriores del pasaje seleccionado: – *Porque su padre es un liante y les toca la bocina*– dijo mi madre, asomándose, vemos que pasaría a convertirse en una completiva de objeto directo: *dijo mi madre que porque nuestro padre era un liante y nos tocaba la bocina*, con el reajuste temporal y deíctico correspondiente.

Según C. López Alonso (*ibídem*:62), el discurso indirecto recrea dos tipos genéricos de estrategias por parte del que reproduce el enunciado: a) tener la libertad de elegir con sus propias palabras el contenido del otro enunciador, y b) centrarse en

el contenido del enunciado, más que en las palabras exactas citadas, aunque el lector no tenga garantías de fidelidad literal.

Para G. Reyes (1994:11), tanto en los procedimientos de estilo directo como en los de estilo indirecto, el objetivo de la enunciación es contar otro discurso, es decir, el hablante anuncia que quiere reproducir con mayor o menor distancia lo que alguien dijo o pensó; una intención secundaria suele ser mostrar alguna actitud hacia ese discurso o hacia su autor. Por eso, aunque las palabras sean las mismas, la intención que se les adjudica puede variar. Y a la inversa: a veces las citas no tienen nada de literal y en cambio representan con fidelidad la intención comunicativa del que habla (H. Calsamiglia y A. Tusón, 1999:151).

Si el estilo directo alcanza a lograr el efecto humorístico de una manera muy gráfica, lo mismo puede suceder con la palabra dicha al vuelo, aunque de manera indirecta, ya que puede potenciar en el receptor el margen de verificación o comprobación de algo que infiera o interprete como sospechoso de no encajar o cuadrar bien con sus expectativas lingüísticas o del saber del mundo.

Veamos el siguiente ejemplo, donde subrayamos el estilo indirecto que puede inducir una verificación o comprobación en estilo directo del siguiente tipo: ¿pero es que dijo tu padrino Bernabé eso, es decir, *esto se ha quedado como el Vertedero Municipal o el Museo de Arte Reina Sofía, según el color del cristal con que lo mires?*:

Abajo, en la calle, en el parque del Árbol del Ahorcado, mi abuelo tomaba el sol rodeado de basura o de miles de obras de arte. Dijo mi padrino, Bernabé, que aquello se había quedado como el Vertedero Municipal o como el Museo de Arte Reina Sofía, según el color del cristal con que uno lo mire. (*Pobre Manolito*, p.45)

El *discurso indirecto libre* (DIL) es un procedimiento mixto de discurso directo e

indirecto, en particular, propio de los discursos literarios, en el que la perspectiva del narrador y del personaje coincide y se mezcla, lo que introduce cierta ambigüedad para identificar cuándo habla el narrador y cuándo lo hace el personaje o a quien le pertenece cada palabra.

Según C. López Alonso (*ibídem*: 64 y 65), se trata de si lo que el narrador propone es responsabilidad suya o si se refiere más bien a un monólogo interior del personaje, de ahí que M. M. Bajtín (1935) lo denominara “discurso cuasi-directo”. No obstante, no se trata de la reproducción directa del discurso sino, más bien, de cómo vive la realidad el personaje, aunque la falta de marcas implica que no se sepa con exactitud a quién puede atribuírsele el discurso, si al narrador o al personaje.

Por otra parte, conviene mencionar que si en el caso del DD y del DI se dan recursos lingüísticos específicos para indicar su presencia, en el caso del DIL no se localizan estructuras sintácticas claras y transparente que pongan de relieve su empleo, por lo que es necesario el contexto para poder percibir su presencia:

María salió al balcón. *Qué sosiego!* Hoy todo estaba preparado y por fin podía instalarse. (M^aM. García y M. Tordesillas, 2001:167)

Después de tratar los tres procedimientos de cita anteriores, la reflexión que llevan a cabo M^a M. García y M. Tordesillas (*ibídem*:167), desde el marco comunicativo más general de enunciación y enunciado, es bastante acertada al hacer mención expresa a la distinción entre monologismo y dialogismo:

Una vez que somos sensibles a que el enunciado es diferente de la enunciación, a que la enunciación es un proceso de apropiación de la lengua, de la deixis como reflejo de dicho proceso, de la posibilidad de escuchar al locutor desde el léxico, expresiones y procedimientos que lo vehiculiza, señalamos que a menudo los enunciados presentan una homogeneidad y monologismo externo (caso del DI y del DIL) que esconde tanta o más complejidad enunciativa que el dialogismo

externo (caso del DD).

En efecto, enunciado¹⁹ y enunciación son diferentes. Para C. Fuentes (2007: 11) el *enunciado* es una manifestación real, producida, que exige y presupone el contexto (actancial, espacial, temporal) en el que se realiza. Hay enunciados que expresan una actitud marcada del hablante. Esto es, muestran la presencia del yo que habla que, al emitir el mensaje, se manifiesta dentro del producto. De este modo, se crean en el enunciado otras funciones informativas, otros huecos sintácticos, que no pertenecen a la oración, sino que envuelven la predicación y dan cabida a otras informaciones periféricas, procedentes de diferentes niveles comunicativos: el modal y enunciativo, el informativo y el argumentativo y cohesivo, que la autora (*ib ídem*: 77) esquematiza así:



(Esquema 11.)

Tal como nos dice D. Cassany (2006:46) “Cualquier texto es finito y sólo incluye una parte pequeña de toda la información. Recomponer la imagen íntegra del rompecabezas ayuda a entender la parciliadad del discurso”.

¹⁹ Para una información más completa, véase M^a A. Penas Ibáñez, la entrada *enunciado* en el *DETLI Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC – Union Académique Internationale), en prensa.

Ahora bien, además de los dichos tres tipos de cita también hay otros más, entre los que se encuentran: el estilo indirecto encubierto; las citas con función probatoria o “evidencial”, que se usan para indicar que el conocimiento de lo dicho proviene de otra fuente y no de la experiencia directa; los ecos de intención irónica; y, por último, las conexiones realizadas por ciertas formas lingüísticas.

Todas estas citas tienen en común el no anunciarse como tales, en el discurso, por medio de expresiones como *dijo*, *contó que*, *contesté que*, etc. (expresiones típicas, en cambio, del estilo directo y del indirecto). A veces tienen alguna marca explícita de citación, del tipo de *según dijeron*, pero nunca están intácticamente articuladas como citas, con verbos introductores y frases yuxtapuestas o subordinadas. Por no ser expresas, muchas de estas citas se interpretan como tales solo en el discurso, gracias a la información contextual y muy difícilmente en frases aisladas. Así sucede, por ejemplo, con los ecos. (G. Reyes, 1994: 9 y 10)

En *Manolito Gafotas* podemos ver el siguiente ejemplo de *eco de intención irónica*:

También me acordé de cuando mi padre decía que se pasaba la vida como un perro solitario andando por esas carreteras. Ja, Ja, como un perro solitario. Mentira podrida. (*Manolito on the road*, 1998, p.41)

Con respecto al *estilo indirecto encubierto*, este se corresponde con la *heterogeneidad constitutiva* al ser un discurso que está dominado por el “interdiscurso”. J. Authier (1982) se refiere también a la «heterogeneidad constitutiva», es decir, al discurso de los otros que está en los discursos propios (heteroglosia, intertextualidad, polifonía) sin que se encuentren señales explícitas que lo manifiesten.

Para H. Calsamiglia y A. Tusón (1999:153), se trata de una forma solapada de introducir en el propio enunciado la voz de los otros: por eso se puede decir que en los textos encontramos ecos que se manifiestan en el llamado *estilo indirecto encubierto*.

En este caso se reproduce una voz ajena sin dar ninguna señal ni sintáctica, ni de íctica, ni gráfica. Parece como si lo dicho fuera asumido por el propio Locutor. Se puede confundir con el estilo recto, sin citas. Es una repetición de lo que dicen otros, con apropiación. Se adopta pues un sistema conceptual ajeno. Si se adjudica la responsabilidad de la aserción a la voz correspondiente se añade una expresión citativa como: «para X», «según dicen», «en palabras de», «así lo ha confirmado»... Este es el caso típico de la prensa y de los textos teóricos de la ciencia que han de basar lo que dicen en una fuente fidedigna o en una autoridad.

Con respecto a los ecos de intención irónica, en cambio, su objetivo principal no es contar lo que alguien dijo. Para G. Reyes (1994: 11), “su función en el discurso es evocar un texto preexistente, o a veces, un texto posible, y mostrar alguna actitud ante ese texto, que en el caso más interesante, el del eco irónico, es una actitud negativa”, como ya hemos visto en el ejemplo de *Manolito Gafotas*. Por lo tanto, la denominación *eco*, “sugiere la exageración o deformación que sufre la proposición al ser repetida con alguna actitud explícita, como burla o ironía” (*ib ídem*,12).

“El caso más espectacular de una voz activada con la que el locutor no coincide es la ironía” (H. Calsamiglia y A. Tusón, 1999:154). De acuerdo con O. Ducrot (1986), la ironía es precisamente una enunciación polifónica cuyo locutor polemiza implícitamente con al menos un enunciador o punto de vista. En concreto, la enunciación es irónica cuando quien habla introduce en ella un punto de vista que no es suyo, del que se disocia y se burla implícitamente:

Hablar de una manera irónica equivale para un locutor L, a presentar la enunciaci3n como si expresara la posici3n de un enunciador E, posici3n que por otra parte se sabe que el Locutor L no toma bajo su responsabilidad y que m1s a3n, considera absurda. Sin dejar de aparecer como el responsable de la enunciaci3n, L no es homologado

con E, origen del punto de vista expresado en la enunciación (O. Ducrot,1986:215).

La ironía se considera como un tipo de cita por la repetición de la que se hace eco el hablante. En efecto,

La ironía se puede considerar una cita porque el hablante repite o se hace eco de un proposición ajena que contrasta con la realidad o con lo que se espera del locutor. El enunciado puede resultar inadecuado, chocante. El contraste con la realidad suele provocar risa. El enunciado irónico puede adjudicarse a diversos tipos de enunciadores: uno mismo en otro momento, un interlocutor presente, cualquier otra persona concreta, lo que podría decir un determinado sector social o todo el mundo... El desajuste entre el contenido del enunciado y la situación en que se pronuncia obliga a entender otra cosa distinta de lo dicho literalmente y para ello se necesita complicidad entre quien emite los enunciados irónicos y quien los recibe e interpreta. (H. Calsamiglia y A. Tusón 1999:154).

Para concluir este apartado, de acuerdo con G. Reyes (1994: 54 y 56), la ironía conserva por un lado el carácter incuestionable de eco o cita, pero por otro lado se origina mediante un contraste entre el contenido citado y la situación de discurso dada:

La expresión irónica es una expresión deliberadamente mal usada: se aplica mal a la situación. En realidad parece aplicarse a otra situación ideal, que queda contrastada así con la situación real. La ironía consiste en evaluar una situación repitiendo una frase que sirve para otra situación, evaluando así dos cosas a la vez: la situación misma y el lenguaje con el que hablamos de la realidad. [...] Donde hay ironía hay desdoblamiento del locutor. En ese desdoblamiento el listo habla con las palabras del tonto, pero distanciándose de ellas y mostrando su actitud ante esas palabras y ante la situación a la que tal mal se aplican. Mientras el que dice algo en serio lo asume, se hace responsable de su afirmación, el que dice algo irónicamente se desdobra: achaca esa afirmación (y, con ella, ese punto de vista) a un ser ficticio, a un *alter ego* ridículo. Por lo general ese *alter ego* se parece mucho a personas

reales, que quedan, así, ridiculizadas.

2.6. Intertextualidad

R. Barthes (1968:1051) afirma que “todo texto es un intertexto”, ya que en palabras de J. Cervera (1997:47), “el texto no lo hace sólo el autor”.

Por ello, observa G. Reyes (1984: 42 y 43) que todo tipo de discurso presenta su dimensión intertextual:

Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en varios discursos, de formar parte de una clase de textos, del corpus textual de una cultura. La intertextualidad, junto con la coherencia, la adecuación, la intencionalidad comunicativa, es requisito indispensable del funcionamiento discursivo.

Al respecto, lo mismo señala D. Cassany (2006:125) al afirmar que ningún texto es el primero, siempre es el siguiente, uno más en la inmensa lista de predecesores, antecedentes u opositores, de modo que siempre comprenderemos mejor un discurso si tomamos conciencia de los autores a los que se opone, de las voces que incorpora o la tradición en la que se inscribe.

Efectivamente, según el *Diccionario de términos clave de ELE*²⁰, la intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

²⁰http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm, (consultado el 19/08/2015)

La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de “productividad” y no de simple “reproducción”(R. Barthes: 1968: 1015).

El origen del concepto de intertextualidad ha sido introducido por M. Bajtín en sus reflexiones sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso. Según defiende este autor, todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos, que tiene en su memoria en el momento de producir su texto, de modo que este último se basa en otros textos anteriores. Con ellos, establece un diálogo, por lo que en un discurso no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que convive una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros.

Como ejemplo de esta dependencia mutua entre enunciados trae a colación fenómenos como la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, que suponen que en el discurso aparezca una voz distinta de la del emisor. Desde que se difundió el concepto, este ha tenido una gran influencia en los estudios de teoría de la literatura así como de análisis del discurso, pues permite comprender el modo en que los textos se influyen entre sí.

Resulta evidente que la intertextualidad aparece ligada a la polifonía, de algún modo “la enunciación polifónica se refleja en el reconocimiento de la intertextualidad presente en la actividad discursiva, donde el contacto entre discursos es una de las

versiones de la característica dialógica del lenguaje” (H. Calsamiglia y A. Tusón: *ibidem*,136).

Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que la intertextualidad no sólo tiene que ver únicamente con la cita más o menos explícita o encubierta dentro de otro texto, puesto que todo texto se produce en el seno de una cultura que cuenta con una larga tradición de textos, que poseen unas características determinadas en cuanto a su estructura, su temática, su estilo, su registro, etc. Este conocimiento textual compartido forma parte del acervo común de la comunidad lingüística, y por ello se activa cuando un emisor produce un texto, así como también cuando su receptor lo interpreta.

De este modo, pensamos que en la serie *Manolito Gafotas* los discursos humorísticos en efecto crean una resonancia cómica y un efecto gracioso, al hacer referencia a voces ya conocidas, como: títulos, argumentos, refranes, frases hechas, canciones populares o expresiones mediáticas, entre otras.

Por ejemplo, ante la fórmula tradicional *Érase una vez*, nos es fácil identificar que el género discursivo, al que pertenece al texto que va a oír es el cuento infantil. En este sentido, el protagonista Manolito Gafotas también crea su propia muletilla “*desde el principio de los tiempos*”:

“Te lo voy a contar desde el principio de los tiempos”

(*Manolito Gafotas*,1994, p.36);

“Comenzaré mi espeluzante historia desde el principio de los tiempos”(Pobre *Manolito*, 1995, p.59).

También podemos ilustrar esto que decimos con el siguiente ejemplo en donde se utiliza “los mejores momentos de Nescafé” como una expresión mediática de eslogan publicitario:

[...] Yihad dibujó a su madre con bigote y a su padre con cuernos, y a mi *sita* no le gusta que las madres salgan en los dibujos sin haberse depilado. A nosotros nos hizo mucha gracia, mucha, mucha; se hubiera llevado el primer premio. Pero la *sita* que siempre tiene que jorobar los mejores momentos Nescafé, le quitó el dibujo, se lo guardó la tía y llamó a sus padres para verles al natural el bigote y los cuernos. [...] (*Manolito Gafotas*, p.27).

Además se dan casos de inclusión de canciones populares, que permiten una doble clave de lectura interpretativa. Por ejemplo, mientras al hermano de Manolito Gafotas, el Imbécil, le resulta divertido repetir la letra: “Esa vida loca, loca, loca...”, sin conocer su significado implícito, este precisamente le permite a Elvira Lindo, a través del personaje Manolito Gafotas, jugar con la situación para tratar irónico-eufemísticamente un tema de mayores “la reproducción humana”:

Yo le quise explicar que los niños nacían porque los padres se querían mucho y se abrazaban, y lo de la semillita del papá que crecía en la barriguita de mamá, y fue cuando el Imbécil se tapó los oídos y se puso a cantar una canción que canta últimamente a voz en grito con mi madre en la cocina: «Esa vida loca, loca, loca,/con su loca realidad,/que se ha vuelto loca, loca, loca...»

La gente lo miraba, sentado en el suelo, con los oídos tapados y cantando aquella extraña canción. Hay momentos en que tener un hermano así da bastante vergüenza. Le quité a la fuerza uno de los dedos de los oídos y le dije:

— ¡No te cuento ya más lo de la reproducción humana, pero calláte de una vez, niño! (*Yo y el Imbécil*, p.186)

Como puede apreciarse, según G. Reyes (1984:47):

La incorporación de otros textos literarios en el texto presente puede aparecer como no premeditada, o mostrar diversas premeditaciones: plagio, homenaje, parodia, sátira. Hay en la literatura lo que Genette llama «transfusión perpetua» de textos.

En relación con lo anterior, J. Cervera (*ibídem*:47), utiliza la expresión

intertextualidad intencionada a la que se supone más manifiestamente premeditada. Considera que pueden existir varias clases de intertextualidad, “[...] Así como puede haber intenciones críticas, lúdicas, laudatorias, de *repropuesta*, creativas o rutinarias”.

Considera R. Senabre (2015:220) que la intertextualidad es la inserción deliberada de textos ajenos que lleva a cabo el autor en el texto propio, quizá como homenaje explícito y reconocimiento a quienes le ayudan a forjar su vocación de escritor o como simple broma paródica ante obras de cierta resonancia. Según este mismo autor, los intertextos sirven como enriquecimiento intertextual y al mismo tiempo, también, proporcionan la clave de interpretación del texto en que se insertan.

Efectivamente, el intertexto es uno de los recursos expresivos para la creación humorística al ponerse de manifiesto la intención de los autores y, al mismo tiempo, al requerirse una interpretación adecuada por parte del receptor, dado que la construcción del significado de un texto depende de la activación de unos determinados conocimientos, en respuesta a los estímulos textuales, según la observación de C. Guillén (1985:325), “el diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector”.

En esta línea, A. Mendoza Fillola (1998: 69) considera que “la apreciación de los efectos de la intertextualidad es una de las manifestaciones más gratificantes de la interacción entre el texto y el lector, porque en ese acto de identificación el lector ve reconocida la efectividad de su experiencia lectora”.

Por lo cual, este mismo autor en otro trabajo posterior vuelve a insistir en la importancia de la interacción entre el hecho intertextual y el receptor-lector, sobre todo para la recepción:

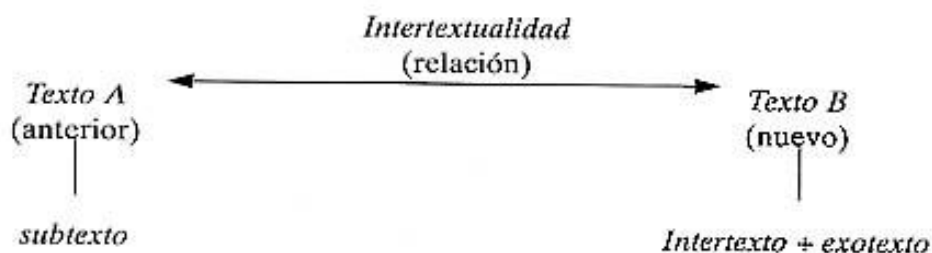
El hecho intertextual se vincula con los estudios de la recepción; cada hecho intertextual concreto se manifiesta primero en el texto –o sea, en la obra de creación, según la intencionalidad del autor– y se aprecia, especialmente, en la recepción y en el efecto estético y/o cognitivo que produce en el lector que identifica las relaciones intertextuales, es decir que reconoce las conexiones entre distintas obras o que asocia referencias, indicios o peculiaridades que aparecen en distintas obras de las que el lector tiene conocimiento y experiencia. (A. Mendoza, 2006:99 y 199)

Desde un enfoque comunicativo y pragmático, podemos definir la intertextualidad como una relación entre varios textos o sus partes dentro de una obra, que está establecida por el autor (emisor) y/o por el lector (receptor) con un propósito determinado, como en nuestro caso es analizar la presencia del humor en los tres tipos semiótico-discursivos de la serie *Manolito Gafotas*.

2.6.1. Tipos de intertextualidad

Según D. Maingueneau (1999:83), el *intertexto* es el conjunto de fragmentos convocados (citas, alusiones, paráfrasis...) en un *corpus* dado, mientras que la *intertextualidad* es el sistema de reglas implícitas que subyacen en este *intertexto*, el modo de cita juzgado legítimo en la formación discursiva, el tipo o el género de discurso al que pertenece ese *corpus*. Del mismo modo que la intertextualidad del discurso científico no es la misma que la del discurso teológico, tampoco es igual el discurso –sea el mismo o sea distinto– de una época a otra.

La relación de intertextualidad, según el esquema propuesto por R. Gutiérrez (1994: 148), se establece de Texto A a Texto B en un proceso biunívoco, donde desde lo anterior se va a lo nuevo y viceversa. Desde esta perspectiva lo anterior se formaliza como subtexto respecto a lo nuevo, formalizado como intertexto + exotexto:



(Esquema 12.)

Como puede apreciarse, el *subtexto* (ST) designa un fragmento intertextual en un estado de origen, dentro de un texto A. Se entiende como un subconjunto, parte de un texto original, de donde procede el *intertexto* (IT). Este sería considerado como un fragmento textual (dentro de un texto) que guarda algún tipo de relación con un subtexto. La existencia de un intertexto presupone la de un *exotexto* (ET), que en cierta manera funciona como marco y que no es el texto global que lo circunscribe.

Por otro lado, conviene mencionar que el mismo término de intertextualidad puede ser sometido a la consideración de una perspectiva interna o externa, que nos llevará indudablemente a significados diferentes, según autores.

Así, para D. Maingueneau (*ibídem*, 83), se da intertextualidad interna entre un discurso y los del mismo campo o género discursivo; por el contrario, se da intertextualidad externa entre un discurso y los de campos o géneros discursivos distintos.

Para J. E. Martínez (2001:81), por su parte, la intertextualidad interna hace referencia a cuando el discurso queda afectado por textos del mismo autor; en cambio, la intertextualidad externa, a cuando el mecanismo intertextual concierne a textos de diferentes autores.

Con respecto a la intertextualidad interna, R. Senabre (2015:242) emplea el término *intratexto* como otra modalidad de intertexto refiriéndose a la inclusión o re-elaboración que el autor efectúa en un texto de otro suyo utilizado anteriormente:

Es algo normal y explicable en obras que han sido compuestas en fechas cercanas, aunque acaben plasmadas en cauces diferentes²¹. La cercanía temporal de sentimientos, estímulos y visiones lleva consigo a menudo marcadas afinidades que arrastran consigo, acaso de manera inconsciente, repeticiones expresivas y acuñaciones ya utilizadas. El autor se alimenta entonces de su propia creación e incurre en una especie de autocita.

Al respecto, resulta muy significativo el testimonio de J.L. Borges, aducido por G. Reyes (1984:47):

Los cuentos de BORGES suelen estar contruidos sobre un texto anterior, literario o no, del que el cuento es una nueva versión, un “resumen”, un comentario, una supuesta reseña. El narrador indica su fuente en el texto mismo, o en notas, prólogos y epílogos. Creo que la intención es notoria: mostrar el mecanismo, buscar la confabulación irónica, hacer recordar al lector que lo que va a leer, ha leído o está leyendo es un *ya dicho* porque todo texto lo es, debe serlo y *de eso se trata*.

Las palabras anteriores de R. Senabre y G. Reyes vienen como anillo al dedo a la última obra de la saga de *Manolito Gafotas*, titulada *Mejor Manolo*, en donde se evidencia dicho fenómeno de la intertextualidad como autocita, retorno de personajes, incluso plagio, copia, imitación, que molesta y atenta a la propiedad de derecho de autoría, denunciado todo ello de una forma humorística:

*Que me caiga ahora mismo muerto si os miento.
Esta frase no es de mi propiedad, se la he copiado a mi vecino
Bernabé, el marido de la Luisa, la dueña de la Boni, esa perrilla de*

²¹ Exactamente este es el contexto en que nos vamos a mover en nuestra tesis, ya que analizaremos obras que han sido compuestas en fechas relativamente cercanas, plasmadas en soportes semióticos diferentes.

ojos de huevo cocido que vive en el piso de debajo de los García Moreno, familia de la cual yo, Manolito, soy el actual primogénito. Ya sé que es una vergüenza comenzar un libro con una frase que es propiedad de otro pero yo también llevo muchos años soportando que otros seres humanos me roben frases que yo me inventé y las pronuncien como si fueran suyas. Cada vez que escucho por la calle, en la tele o por la radio eso de «el mundo mundial» me dan ganas de decir: «Eh, oiga usted, gracioso, ¿es que no sabe que eso me lo inventé yo?»

(Mejor Manolo, 2012,p.9)

Mi abuelo Nicolás dice que no me haga mala sangre, que al fin y al cabo eso es una prueba forense de que mis palabras han tenido una gran influencia en la historia de la humanidad terrenal. Y de qué me sirven a mí las pruebas forenses...¿Me dan dinero? No. ¿Me dan fama planetaria? Para nada, todo el mundo (mundial) ha olvidado quién fue el inventor de una frase tan crucial. (Ibíd, p.10)

Recordemos que anteriormente mencionamos el anuncio publicitario o eslogan y la canción popular como dos ejemplos destacados, aunque no los únicos, de intertextualidad externa. A ellos ha de añadirse, el de los cuentos infantiles, en los que una de sus fórmulas de inicio como es *Érase una vez*, pasa luego a convertirse en una creación propia de E. Lindo para generar una muletilla caracterizadora de Manolito Gafotas: *Desde los principios del tiempo*, construyendo con ello una intertextualidad destacada en la serie.

Por otra parte, también hemos de citar a T. Sorókina (2006: 75-77), quien atiende a la intertextualidad interna y al proceso de creación autónoma por parte del autor:

En la etapa de creación de sentidos, el autor utiliza la información dada (su lectura anterior) para producir lo nuevo (su mensaje propio). En el cuerpo del texto, el autor es sólo una figura virtual, pero su mensaje es una realidad que se materializa en el texto. El objetivo principal del autor es el mensaje mismo (no tanto su forma) y la transparencia de los lazos entre su texto y los textos “prestados”

depende de su *zámysel*²², su entorno y su formación estética. En muchos casos, tal vez mayoritarios, es difícil cerciorarse de la intertextualidad interna basándose en el texto, el único objeto real comunicativo. Al mismo tiempo, los textos siempre pertenecen a algún género, lo que determina los grados de transparencia intertextuales.

La intertextualidad “interna” de la obra, entonces, funciona como una forma de apropiación (Ricoeur) y no únicamente como colección y transmisión de los textos precedentes. El autor siempre los explota y los aprovecha para formular una idea propia y manifestarla en su texto. A grandes rasgos, en el proceso de producción de textos, las fuentes de información no ocupan el interés del autor; por el contrario, es el contenido “prestado” (la alteridad en las ideas o el pensamiento), el que se sitúa en el centro del trabajo independientemente de su autoría.

Así como a la intertextualidad externa, desde una perspectiva hermenéutica, que atiende al proceso de recepción por parte del lector:

Desde la perspectiva interpretativa, la intertextualidad únicamente adquiere un cuerpo real cuando se construye como tal. Ahora el lector, es decir, un agente externo a la obra, actúa en la modelación de relaciones intertextuales. Más aún, sin esta labor del lector, hablar de intertextualidad es insostenible. Su tarea se debe a que la intertextualidad sólo se exterioriza parcialmente en la superficie del texto (obedeciendo al género a que pertenece la obra). El lector trabaja en la dirección contraria a la del autor: partiendo del texto del autor y revelando “los textos en el texto” (Lotman), tiene que reestablecer el *zámysel* del escritor o por lo menos aspira a hacerlo. La intertextualidad externa tiene una función fundamental en el proceso de la lectura. De ella depende el nivel de comprensión al igual que la interpretación de la obra. Se pueden captar ideas (todavía no procesarlas) aun estando en la superficie del texto: el material explícito y ordenado bajo una lógica, formalizado en el léxico, la gramática y la sintaxis permite realizar la primera aproximación al

²² Según esta misma autora (2006:77), en español no existe un equivalente a este término ruso *zámysel*, muy utilizado en la teoría estético-artística. De forma resumida, diríamos que alude a todo el proceso previo a la creación de una obra, cuando el autor engendra, diseña los personajes y las peripecias reflejando su sentir y pensar. El *zámysel* se queda oculto en la obra, sin embargo, puede ser revelado mediante un análisis profundo.

texto.

Atendiendo a lo anterior, resulta significativo el trabajo de M^a A. Penas y M. Alonso Perdigüero (2010:108 y 141) en donde se pone de manifiesto un doble procedimiento en los procesos inferenciales de semiotización en *el Sur* de Borges y Erice. El director y guionista de cine, V. Erice, es receptor del cuento de J. L. Borges, quien lo interpreta para luego convertirse en emisor de un texto que nace de un proceso hermeneútico. Se llega a establecer un eslabón intermedio entre el texto fuente y el texto meta, a modo de intertexto, en el proceso interpretativo que genera la red conceptual desde el cuento al guión, permitiendo que V. Erice, como guionista cinematográfico, se convierta de adaptador de un cuento en autor de un “nuevo” texto, traduciendo intralingüísticamente en ambas etapas, con un margen menor en la adaptación del cuento y mayor en la creación del guion.

Ahora bien, como indica J. E. Martínez (2001:80), cabe el peligro de que el concepto de intertextualidad pueda empezar a servir para todo y resulte necesario trazar líneas, ejes o coordenadas precisas. El artículo de M^a A. Penas (2014) sobre cuatro tipos de textualidad: *intertextualidad* / *intratextualidad* / *hipertextualidad* / *transtextualidad*, aplicado al humor gráfico de Quino, aporta distintas perspectivas semióticas muy útiles para el objeto de esta tesis, y aporta una nueva con respecto a G. Genette: *intratextualidad*.

No podríamos dejar de mencionar las aportaciones de G. Genette (1989: 9-15) en su obra *Palimpsestes* (1982). En su opinión, la intertextualidad no es sino una forma de *transtextualidad* como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. Este autor habla de la *transtextualidad* o transcendencia textual en un sentido amplio para designar “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros

textos”, indicando los cinco tipos de relaciones transtextuales:

1) *intertextualidad*, que supone la presencia de un texto dentro de otro; su forma más explícita y literal sería *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio*, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo;

2) *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, fajas, ilustraciones, etc.;

3) *metatextualidad*, que remite a la relación de *comentario* de un texto por otro; incluye por excelencia la relación crítica;

4) *hipertextualidad*, que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta (imitación), abarcando fenómenos como la parodia, el pastiche;

5) *architextualidad* como conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).

La terminología *intertextualidad* propuesta por G. Genette de forma más restringida habla de citas, plagios y alusiones a la que ya hemos hecho alguna referencia anteriormente. Al mismo tiempo, no cabe duda de que la intertextualidad genettiana también interfiere con los fenómenos de la hipertextualidad o producción de un texto por derivación de otro anterior por transformación.

Como puede advertirse, en la serie novelística de *Manolito Gafotas* la intertextualidad es una de las textualidades más relevantes para fines humorísticos. Incluso, tanto las películas como la teleserie pueden ser entendidas como un tipo de *hipertexto*, que deriva de las novelas como *hipotexto* (texto origen), previa transformación por operaciones de selección, añadido, modificación y actualización.

Por otro lado, este juego intertextual puede tener una elaboración más compleja aún, pues ya sabemos de antemano que en la primera película *Manolito Gafotas* (1999), E. Lindo no sólo trabaja como guionista junto al director de cine, M. Albaladejo, sino también interviene en la película interpretando una de las guardias civiles con la actriz G. Albaladejo. Naturalmente, ha de tenerse en cuenta que dicha intervención no se trata de una auto-interpretación de su propia figura como autora empírica sino que responde a una transformación de un personaje secundario (una guardia civil).

Frente a las novelas (como texto original), la inserción de estas dos guardias civiles femeninas (Benítez y Cardona interpretadas por G. Albaladejo y E. Lindo, respectivamente) en la primera película, supuso una novedad y un acierto cómico desde una perspectiva intertextual, puesto que estos dos personajes ya fueron incluidos en su otra obra cinematográfica *La primera noche de mi vida* (1999), anterior a la de *Manolito Gafotas*.

Al respecto, T. López Pumarejo (1987:11) utiliza la expresión “la estrella como intertexto” para referirse a la telenovela, extensible igualmente a cualquiera de nuestros tres tipos soportes semióticos: las novelas, las películas y la serie televisiva. A su entender, hablar hoy día de una persona famosa, sea actor, político, empresario, escritor, aristócrata, es hablar de un texto. Su biografía es objeto de atención constante por la prensa y la televisión, lo cual implica que, sobre todo tratándose de *estrellas*, se

conviertan en personajes de una narrativa dispersa y diversamente enunciada:

Tales individuos adquieren una carga semántica capaz de impactar la producción de sentido frente a cualquier texto donde sean incluidos. Su sola presencia puede significar la inserción implícita de toda una subtrama intertextual. [...] la telenovela ha adoptado como recurso constante el incluir personas famosas en escena para que intervengan con su propia figura [...] o como personajes [...]. Muchas de estas figuras apenas aparecen por algunos segundos (*cameo appearance*) y trazan una breve línea. Importa saber que la intervención pasajera de los famosos en la telenovela es una frecuente táctica publicitaria que se añade como crucial elemento intertextual.

Siguiendo esta línea, acerca de la evolución semiótica de la serie *Manolito Gafotas*, es conveniente mencionar el término «transducción» propuesto por L. Dolezel (1986):

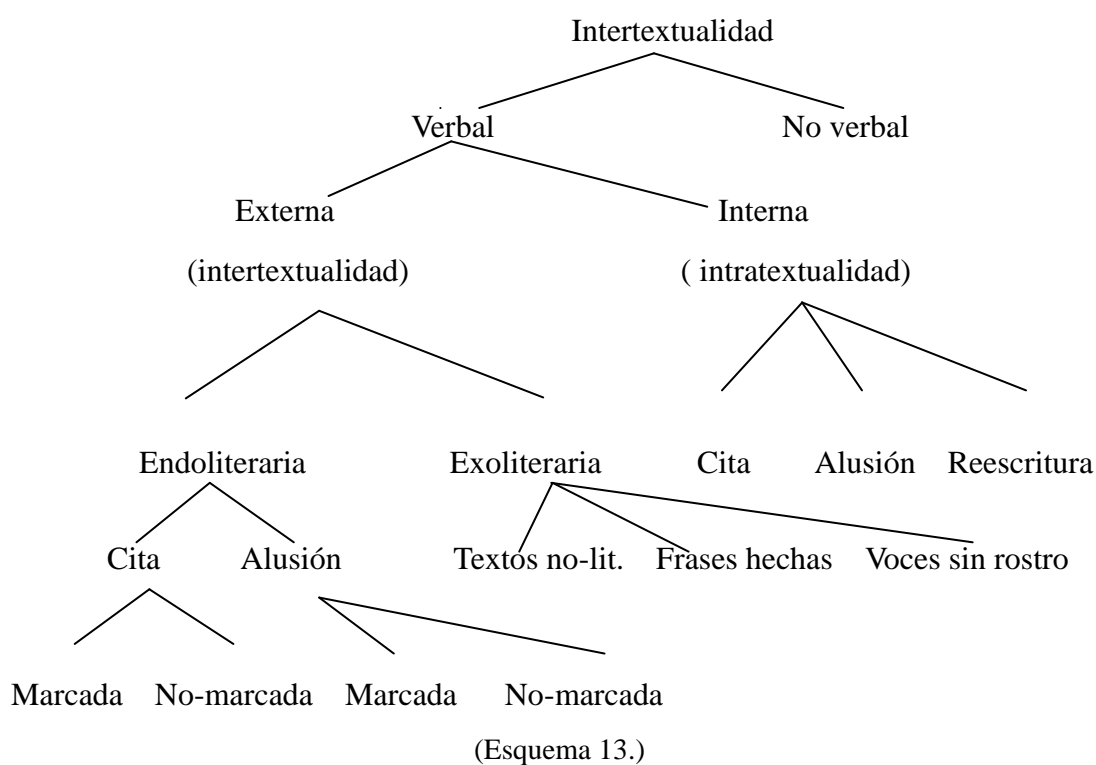
El proceso de comunicación literaria no se agota en el «circuito cerrado» de emisión-mensaje-recepción, pues, al decir de Dolezel (1990, 230), «los textos literarios trascienden constantemente las barreras de los actos del lenguaje individuales y entran dentro de unas complejas *cadena de transmisión*» o de procesamiento activo que son condición necesaria para su supervivencia; el procesamiento lleva aparejadas transformaciones más o menos significativas de los textos; para tal fenómeno, Dolezel (1986; y 1990, 299-243) propuso el nombre de *transducción* (*apud* J. E. Martínez, 2001:91).

Por ello, para L. Dolezel, la transducción literaria en un sentido amplio puede abarcar fenómenos diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia y la transferencia intercultural. Atendiendo a esta observación, a nuestro entender, la serie novelística *Manolito Gafotas* justamente es la transformación de un género en otro dentro de distintas transducciones.

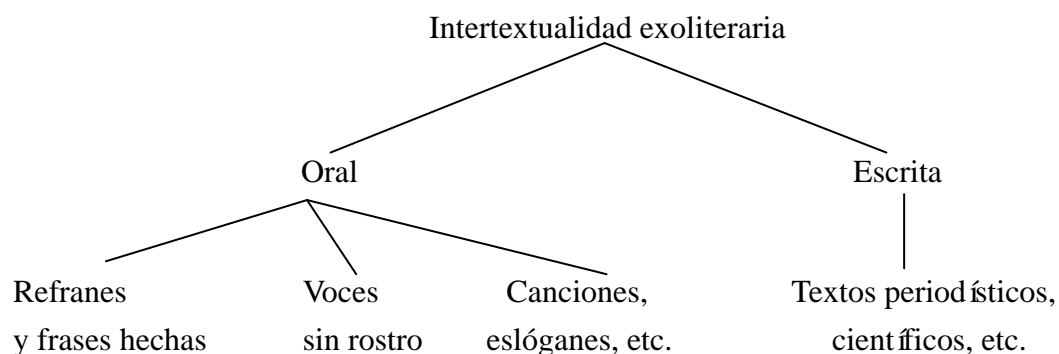
Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.), traducción a

lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literarias, formación literaria y otras. En estos distintos canales de transducción se producen transformaciones textuales que abarca desde citas literales hasta textos metatóricos substancialmente diferentes (L. Dolezel, 1990:231-232).

De forma esquemática, J. E. Martínez (2001:81) parte de la propuesta de Q. Docio (1992:206) acerca de la intertextualidad, quien establece una jerarquización en árbol que nos puede servir como punto de referencia:



En relación con lo anterior, este mismo autor (*ib ídem*: 169) particulariza en la intertextualidad exoliteraria para tratar dos tipos clasificatorios, oral y escrito:



(Esquema. 14.)

Para ir concluyendo este apartado, hemos de insistir en que no todos los textos presentan el mismo grado de intertextualidad; no siempre se trata de una cita precisa y fácilmente identificable (hay que tener en cuenta que la sensibilidad del lector, su cultura, pueden alterar el grado de explicitación de la intertextualidad), sino que, en ocasiones, el intertexto alude a una determinada estructura verbal, a una figura poética, a un paradigma genérico o a una estructura rítmica precisa (L. Montejo, 1989: 245).

En este sentido, no es extrañar que los intertextos explícitos cuando aparecen expresamente como cita ante el receptor por medio de alguno o algunos de los marcados convencionales (epígrafe, nota al pie, cursiva, comillas, etc.), son fáciles de reconocer. Tal es el caso de las novelas *Manolito Gafotas*, donde se emplea bastante este tipo de procedimientos como, por ejemplo, una autocita, a veces, con una nueva creación para reforzar y enfatizar la expresión humorística. En este sentido, J. E. Martínez (2001:98), afirma que “la explicitud de la cita facilita el juego intertextual (otra cosa es si lo enriquece o no) y orienta decididamente hacia esa lectura cómplice o suspicaz que supone la intertextualidad. El reconocimiento del intertexto es necesario en las ocasiones en que el nuevo texto se ofrece como asunción o como

réplica de un texto previo”.

R. Senabre (2015:257) también hace una especial distinción entre imitación y reescritura, de manera que la imitación siempre es un texto nuevo, sólo que escrito –como homenaje o con intención burlesca– de acuerdo con las pautas estilísticas de un autor determinado, mientras que en la reescritura se halla presente el texto original, del que se conservan parte de su estructura o sus palabras, pero sometidas a una remodelación, bajo una nueva luz. La lectura de una imitación invita a evocar un autor, una obra genérica, un estilo, mientras que la reescritura conduce al lector hacia un texto concreto.

Un ejemplo muy interesante, que también participa de ser un elemento polifónico intertextual, ya que aquí la parodia deja oír tras lo dicho otro discurso relativo a un contexto diferente, que es en esta ocasión poético –“Me gustas cuando callas porque estás como ausente, y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca...” de P. Neruda, poema 15, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*)–, es *Democracia, me gustas porque estás como ausente* (apud M^aD. Vivero, 2011:133).

Con respecto a la intertextualidad exoliteraria, según J. E. Martínez (2001:168), la frase hecha y el refrán –tan presentes, por otra parte, en *Manolito Gafotas*, al igual que las voces sin rostro– provienen de la tradición oral. Al campo de la oralidad conversacional pertenecen las que llama “voces sin rostro”, que se incorporan al poema como intertextos, voces anónimas, ocasionales y azarosas, explícitamente marcadas, que contrastan con la voz “literaria” del poeta. Fórmulas fosilizadas y “voces sin rostro” no son los únicos intertextos de extracción oral; además, también incluye, por ejemplo, las canciones de moda, el eslogan televisivo, etc., que hemos comentado anteriormente, por su índice de frecuencia en *Manolito Gafotas*. En cuanto al intertexto exoliterario escrito, son subtextos no literarios tomados de la prensa

escrita y de libros ensayísticos, científicos, etc., capaces de actuar como intertextos.

Por último, por lo que se refiere a las reescrituras propiamente dichas, se trata, como ya se ha indicado, de reelaboraciones de textos existentes, por lo general, muy conocidos, que conservan los rasgos esenciales del original, ya que parece condición necesaria que éste sea inmediatamente identificable (R. Senabre, 2015:262). Así, las frases hechas, los dichos, los refranes, las citas entre otros, también pueden tener algún tipo de reelaboración según la intención que se persiga, como la lúdica o la humorística. Es el caso de un fragmento de la novela *Mejor Manolo* ya citado previamente, titulado “Un melón sin abrir”, donde efectivamente no se trata de entender un significado literal, sino la reelaboración de una expresión figurada para referirse a la dificultad de saber de antemano si algo es bueno o no, como se nos dice expresamente en el inicio del capítulo. No es difícil descubrir una asociación implícita con la colocación verbal coloquial “calar /catar el melón”, aludiendo a un significado similar de “tantear o probar algo o a alguien con el fin de intuir qué puede depararnos” (A. Buitrago: 2007, 84).

CAPÍTULO III. Análisis de los procedimientos comunicativos para la interpretación humorística en *Manolito Gafotas*.

3.1. Procedimientos fónico-gráficos

Con la acumulación o repetición estilística de sonidos, el lenguaje reproduce expresivamente impresiones acústicas de la vida diaria que permiten focalizar la atención y pueden lograr efectos de intensificación o de entretenimiento.

Al respecto, observa J. Cervera (1991:198), como vínculo que se suele establecer entre los niños y la sonoridad, que:

Los sonidos abocan al niño a las rimas y onomatopeyas, a las paronomasias y a todas las figuras de dicción audibles según la situación de su desarrollo lingüístico. Todas ellas le llamarán la atención, aunque no entienda su significado, como le gustan los estribillos por su musicalidad, aunque a menudo no sea más que asociaciones irracionales de sonidos. La repetición exacta de una sílaba es uno de los procedimientos que le resultan más gratos. De hecho la lengua responde a este gusto con voces corrientes en el vocabulario infantil con esta estructura: *papá, mamá, nene, tete, tata, pipí, caca, rorró...*

En este bloque de procedimientos fónico-gráficos se presentan fenómenos híbridos –no solo fónico-gráficos–, dado que los fragmentos recogidos que han creado los efectos humorísticos suelen combinar diferentes recursos a la vez. Sin duda, buena parte de los casos relevantes se dan en los discursos novelísticos. Por otra parte, si partimos del *corpus* novelístico, este permite observar una evolución en el lenguaje que utilizan los personajes a lo largo del desarrollo cronológico de las ocho novelas.

En especial, resulta interesante comentar cómo el hermano de Manolito Gafotas, el Imbécil, –quien suele hablar en tercera persona en las siete novelas, incluso en la primera película y los trece episodios de la teleserie–, en la última novela empieza a utilizar la primera persona a partir del nacimiento de su hermana, la *Chirli*, que vamos

a comentar más adelante. Por otra parte, el único tomo novelístico que emplea los emoticonos es la última publicación, *Mejor Manolo* (2012), que naturalmente puede considerarse como una estrategia humorística moderna, acorde con los últimos tiempos, por el avance tecnológico digital.

Con respecto a los ejemplos cinematográficos, dado que en la segunda película el personaje del Imbécil está casi ausente, los errores ortográficos por lapsus infantiles tan comunes en los textos novelísticos, casi no aparecen; en cambio, destacan los errores propios de adultos, en concreto, de Luisa (la vecina de Manolito) y de la novia extranjera de su tío Nicolás, como veremos más adelante.

A continuación, presentamos los principales recursos fónico-gráficos de que se obtiene provecho expresivo para una creación humorística:

3.1.1. Onomatopeya

Imitación lingüística o representación de un sonido natural o de otro fenómeno acústico. Recordemos que, en el lenguaje hablado, la reproducción por imitación directa de ruidos y sonidos ocurre con mayor frecuencia que su descripción. Pretende (re)producir, mediante fonemas/sonidos, un fenómeno acústico o gráfico de la naturaleza.

En varios pasajes se alude expresamente a los berridos del chupete de El Imbécil, y también al vocablo “goño” en el ejemplo (1) como una imitación del sonido del chupete, que puede ser considerado como una creación fónica. Resulta bastante inteligente la primera advertencia de E. Lindo a través del propio Manolito Gafotas cuando éste describe la extrañeza del significante “goño”: “No me preguntes qué significa. Han venido académicos de la Real Academia de la Lengua a descifrar esa extraña palabra, pero no han logrado encontrarle sentido”:

- (1) Durante un minuto los llantos del Imbécil cesaron y se concentró solamente en el azúcar haciendo su ruido favorito:

– Goño-goño-goño-goño-goño...

–No me preguntes qué significa. Han venido académicos de la Real Academia de la Lengua a descifrar esa extraña palabra, pero no han logrado encontrarle sentido.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.90)

En cuanto a la novela *Yo y el Imbécil*, del ejemplo (2), con la repetición del sonido onomatopéyico del Imbécil “goño-goño-goño-goño”, la autora puede expresar el ritmo iterativo > reiterativo y la velocidad acompasada del sonido producido por el Imbécil, lo que no se consigue con un simple “goño”, que incluso también puede convertirse en “ño”, por aféresis, para marcar la aceleración de ritmo en el movimiento al ver desnudarse a una señora:

- (2) Las mujeres al principio no reparan en él, pero de pronto ven a un niño en un rincón que acelera el movimiento de su chupete: si normalmente hace: «Goño, goño, goño... », cuando la señora se quita el vestido, el Imbécil dice a una velocidad de vértigo: «Ñ oñoñoño...»

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.78).

La reproducción o la imitación del sonido con una finalidad lúdica también se observa en el ejemplo (3), donde la repetición fónica “chunda chunda” parodia la música del himno español mediante un ritmo repetitivo y a todo volumen, creando un efecto resonador por repetición silábica.

- (3) Estábamos todos muy sonrientes y sonaba el himno de España: «¡Chunda, chunda, Tachunda chunda, chunda, Tatachúndachún, Tachunda chundachún...!»

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.40)

Igualmente, el caso (4) con imitación de la música de la serie televisiva de *El*

coche fantástico con la repetición de [titiriri].

- (4) *El coche fantástico* y su musiquita: Titirirí, titirirí. Vomito.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.39)

En el ejemplo (5) el sonido de sorber los mocos *nnnnneeeeeeeeeessss* tras la poco habitual petición de la profesora, al no dejarle a Mostaza los *klinex*, obliga a tener en cuenta el contexto extralingüístico comercial para poder entender dicha expresión los receptores taiwaneses, puesto que es necesario saber que se refiere a la marca de unos pañuelos de papel, los *Klinex*, que puede escribirse de varias formas según la Wikipedia (meter enlace y fecha de consulta) “*Kleenex* o klínex o clínex es un término (en todas las variantes, pronunciado *clíneks*) ”.

Esta palabra proviene de *clean* [klin] en inglés “limpiar”, y presenta un uso metonímico en *España* como pañuelo desechable: la marca comercial (*Klinex*) por el objeto de la marca (pañuelo):

- (5) —Es una forma de hablar, que no entendéis nada, por Dios —dijo la sita—. Y suénate los mocos, que ya te llegan por el labio inferior.

— Es que no tengo *klinex*, sita. — dijo Mostaza.

— Pues que te lo deje algún compañero.

— ¿Quién me lo deja? — dijo Mostaza.

Nadie levantó la mano.

Pero qué falta de generosidad y de compañerismo tenéis —dijo la sita—. Nada, hijo mío, tus compañero no te dejan un *klinex*.

Pues sórbetelos para dentro, que me estás dando el desayuno.

Y Mostaza hizo «nnnnneeeeeeeeeessss» para arriba, y los mocos quedaron ocultos durante un rato.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.26)

Cabe recordar que según W. Beinhauer (1973:128), “las onomatopeyas ofrecen en el español un margen muy ancho para las creaciones individuales”, por lo que las

onomatopeyas pueden tratarse de expresiones cuasiléxicas, como, en el caso que nos ocupa, donde *hacer nnnneeeeeeeessss para arriba* equivale a *sorber los mocos*.

En el ejemplo (6) también se requiere del contexto, ahora lingüístico, para confirmar si se trata de la imitación del balido de las ovejas, dado que en un primer momento, Manolito tampoco reconoce la fuente de ruido, dejando un espacio para la inferencia ovina con pistas como el olor, la paja y el hacinamiento de respiraciones:

- (6) Olía fatal y el suelo me pareció que era de paja. Me pareció oír un montón de respiraciones. Me temblaba tanto la boca que los dientes me hacían ruido al chocar unos con otros. Tragué saliva y pregunté con una voz muy rara, que no parecía la mía:

– ¿Hay alguien ahí?

Y de pronto, de la oscuridad, surgió un coro de voces que todas a una me contestaron:

– Beeeeeeeeeeeeeeee.

(*Manolito on the road*, 1998, p.142)

Por otra parte, también se encuentran onomatopeyas con fines irónicos o incluso sarcásticos, con cierta risa ácida, como la repetición “ja, ja” o “ja, ja, ja”, en boca de Manolito Gafotas:

- (7) Por la tarde Yihad le tuvo que buscar la clásica explicación asquerosa a lo que me había pasado. Dijo que yo me hundía en el agua porque era un plomo. Ja, ja. Qué gracioso.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.75)

- (8) También me acordé de cuando mi padre decía que se pasaba la vida como un perro solitario andando por esas carreteras. Ja, Ja, como un perro solitario. Mentira podrida.

(*Manolito on the road*, 1998, p.41)

- (9) Al principio, cuando el Imbécil tenía un año o dos, sólo le regalaban trajecitos o ratoncitos de goma de esos que pitan. Yo me reía para mis adentros: «Ja, ja, ja, cómo le engañan con cualquier cosa».

(*Los trapos sucios*, 1997, p.16)

3.1.2. Aliteración, paronomasia y calambur

A) Aliteración

Repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en una frase. Las aliteraciones se utilizan también para fijar unos determinados caracteres gráficos que, a menudo, contribuyen a ser también un elemento de “diversión”. Se encuentran comúnmente en los trabalenguas de perfil lúdico:

Tres tristes tigres tragan trigo en un trigal. (la repetición de los sonidos [t, r, g])

Igualmente la *aliteración* se utiliza para conseguir la *armonía imitativa* (M^a A. Penas, 2009), que, a diferencia de la *onomatopeya*, no crea sonidos, sino que a través de sonidos existentes estratégicamente seleccionados en palabras igualmente existentes, evoca por imitación determinados efectos fónico-semánticos. Compárese *tic-tac* (onomatopeya) con *el ruido con que ruge la ronca tempestad* (armonía imitativa).

En el ejemplo (10), además de jugar con la semejanza fónica, se produce un efecto cómico a través del empleo de un doble hipocorístico diminutivo como Manuel > Manolo > Manolito, e incluso por paronomasia con el último vocablo “mono” en la frase hecha metafórica zoomórfica “el último mono”, se crea una secuencia de clara degradación humorística:

- (10) No sabrán quién es Manuel, ni Manolo, ni Manuel GarcíaMoreno, ni el Nuevo Joselito, pero todo el mundo te dará pelos y también señales de Manolito, más conocido en su propia casa como «Ya ves tú quién fue a hablar: El Último Mono».

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.12)

En la segunda película titulada *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001) se

encuentra una contestación coloquial empleada para zanjar una discusión, que constituye un juego fónico, basado en la aliteración:

(11) Manolito Gafotas: Jooooo, mamá....

Catalina: Ni jo ni ja.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

En el mismo sentido, ahora en cuanto a los discursos televisivos, se encuentra el siguiente caso, que aparte de presentar una semejanza fónico-gráfica, también produce un falso contraste semántico entre “huelga” y “huevo”:

(12) La sita Asunción: Mañana no hay huelga ni huevo.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio I)

B) Paronomasia

Colocación próxima en la frase de dos vocablos semejantes en el sonido pero diferentes en el significado. Según M^a del Carmen Serrano (1991: 84), al utilizar palabras de sonido muy semejante pero con significado muy distinto, se produce un contraste de gran efectividad: *pocos eran los copos de nieve que cayeron*.

Como señala R. Senabre (1967:136), y esto es aplicable al ejemplo anterior:

Aún en las cosas más simples, sin embargo, la paronomasia no excluye la coherencia significativa. Lo que sucede es que el escritor, al enunciar algo, ha recurrido deliberadamente a vocablos parónimos para producir el efecto acústico buscado.

La paronomasia no siempre aparece sola. En ocasiones también aparece junto a la falsa etimología. Como en el ejemplo (13), donde se juega composicionalmente con la misma palabra desde un punto de vista fónico “[desarrollo]: [desa] - [rollo]”, dando lugar a una falsa interpretación semántica del término:

- (13) Fue genial: pusimos directamente el resultado, sin tener que hacer el desarrollo, que es un rollo, como la misma palabra dice.
(*¡Cómo molo!*, 1996, p.150)

C) Calambur

Agrupación de las sílabas de una o más palabras de tal manera que se altera totalmente el significado de estas. En los acertijos y adivinanzas, tan del gusto de los juegos infantiles, se utilizan mucho. Por ejemplo, *oro parece*, *plata no es / plátano es*.

En relación con la aliteración, la paronomasia y el calambur, se puede citar un buen número de juegos fónicos relacionados con los encadenamientos lúdicos, como los siguientes:

- (14) “Taran tarajeta... Colleja” y “Taran taranrullo...Capullo”

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.13)

- (15) Mi abuelo siempre nos pregunta:

- ¿Por dónde nos salen las lentejas?
- ¡Por las orejas!- gritamos con todas nuestras fuerzas el Imbécil y yo.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.45)

En el ejemplo (16) se crea incluso un intertexto lúdico al adoptar la forma de cadena de palabras por repetición de la última sílaba anterior:

- (16) Así que como te dije al principio, el Orejones y yo íbamos por el camino a los pocos días de aquella terrible historia jugando a las palabras encadenadas.

Él decía:

- Chapa.
- Pato – seguía yo.

Como verás, es un juego menos peligroso que los que le gustan a la Susana y a Yihad. Lo único que tiene de malo es que al final siempre quedamos empate porque uno dice:

- Monja.
- Jamón– sigue el otro.
- Monja.
- Jamón!

Y así, hasta el final de los tiempos o hasta que nos despedimos y cada uno se va por su lado, porque ya estamos hartos el uno del otro.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.91)

Resulta curioso que la secuencia iterativa entre la palabra “monja” y “jamón” crea un trifelio, juego lingüístico en el que la pronunciación de una determinada palabra de forma continuada y regular genera, a su vez, la pronunciación de otros términos gracias al encadenamiento de sus sílabas: monjamonjamonjamonja.

Por otra parte, junto a este mismo texto aparece la ilustración (figura 1) icónica a modo de eco con el texto, donde parece repartirse por personaje el comienzo del trifelio: en *El Orejones*, se parte de jamón a monja; y en *Manolito Gafotas*, de monja a jamón:

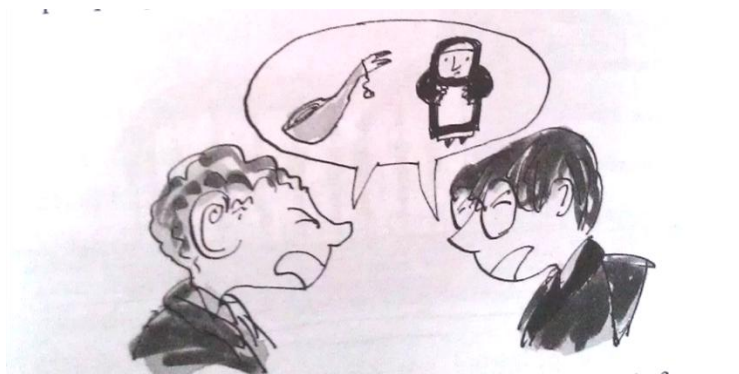


Figura 1. *Manolito Gafotas*, 1994, p.91

También se encuentra otro caso intertextual en el ejemplo (17), donde el texto adopta la forma de acertijo o adivinanza mediante la típica estructura “empieza por X y acaba por Y). Se trata de un juego de palabras, con un claro sentido lúdico a dos niveles: por un lado, el juego por parte de la escritora con el propio texto donde se da

el acertijo y por otro lado, con otros textos en donde Manolito Gafotas dice que su padre suele llevar detergente para regalar a su madre, “Desde que mi padre hace portes de detergente, mi casa está llena por todas partes” (*Manolito on the road*, 1998, p.99). Por lo cual, se establece una incongruencia muy cómica, dada la oposición implícita entre *diamante* “lo valioso” y *detergente* “lo barato”, donde lo único común es la consonante inicial “D” y la final “E”:

(17) Alicia nos miraba con el paquete en las manos.

—Yo sé lo que tiene ese paquete.

—¿Ah, sí? — me dijo Alicia.

—Sí, era un regalo para mi madre, pero es que mi madre no lo quiere. Empieza por D y acaba por E.

—¿No será un Diamante?— dijo Alicia riéndose.

—No, un Diamante es lo que le gustaría a mi madre. El Diamante es para siempre y esto se gasta.

(*Manolito on the road*, 1998, p.123)

3.1.3. Rima

Para W. Beinhauer (1973:108), los dichos rimados suelen desempeñar un papel importante como herramienta nemotécnica para favorecer la memoria, la difusión y la transmisión de lo legado a la posteridad en épocas en que sólo poca gente sabía leer y escribir, o en contextos pedagógicos de aprendizaje, con recitado de conocimientos, principalmente en grupos escolares. Por ejemplo, en los proverbios rimados, lo que importa es el pensamiento, la idea que encierran, y la rima no tiene más objeto que el de ayudar a su memorización.

Sin embargo, en los juegos fónicos con intención humorística, normalmente la rima es lo principal y el contenido, lo secundario. Así, con fines humorísticos con frecuencia se recurre a los *ripios*, es decir, a las rimas falsas, del tipo: *iba por una espesura y me encontré con un cura*, donde solo se potencia lo fónico, en detrimento del contenido. Es también el caso de una rima fácil como: *Es un rollo repollo*, que se

repite casi a modo de muletilla en *Manolito Gafotas*.

Por ello, encontramos expresiones rimadas que muchas veces no son necesarias en cuanto a su correspondencia con el significado real, ya que persiguen una finalidad lúdica, una mera intención de jugar con el lenguaje, como podemos ver en los siguientes ejemplos (18) y (19), donde el significante “salmonete” y “monada” son una pura combinación rimada en el plano del significante:

Con rima consonante o total:

(18) Anda, vete, salmonete.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.105)

(19) De eso nada, monada.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.33)

(20) Y yo pensé: «Cómo mola, cómo mola el mundo, la bola del mundo, cómo mola».

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.19)

Con rima asonante o parcial:

(21) El Imbécil es Culo- veo- culo- quiero.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p. 107)

Sin embargo, hay casos donde la rima –consonante– no solo se fundamenta en el juego iterativo fónico, sino que también tiene su correspondencia con el plano del contenido:

(22) EZEQUIEL: Un colacao cargaito calentito para Manolito.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio I)

Presenta una repetición fónica que crea un mensaje perfectamente informativo, con resonancias lúdicas, donde la iteración del diminutivo -ito resulta intensiva al connotar “un colacao exclusivo” para Manolito.

En el ejemplo:

(23) Alirón, alirón, **pon**. Ya está aquí el Japón.

(*Manolito on the road*, 1998, p.63)

Encontramos un caso muy creativo de doble rima consonante: [-ón] y [-pón], a través de un eslabón intermedio **pon**, que asume ambas: **pon** con alirón y **pon** con Japón. Se trata de una ilustración (figura 2) que refleja un evento famoso como es *la Semana del Japón*, donde se celebra la cultura y se exponen las ofertas de objetos japoneses típicos:

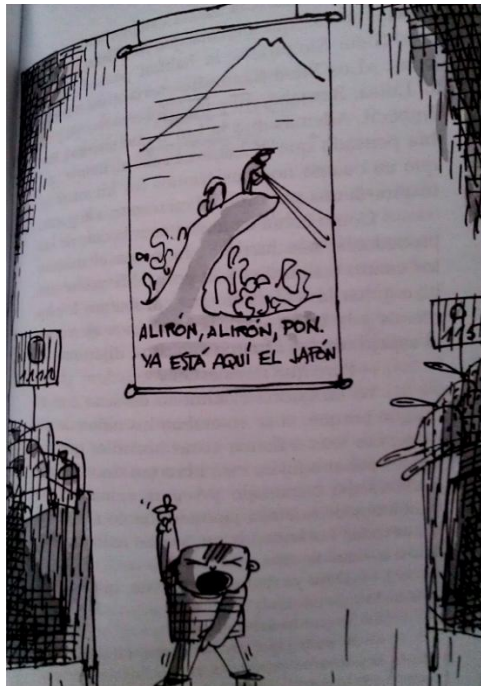


Figura 2 *Manolito on the road*, 1998, p.63

En la serie televisiva (episodios V y VI), se encuentran dos casos de rimas: bien en una frase hecha, donde no hablaríamos de rima fácil:

(24) A lo hecho, pecho.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio V)

Bien en una frase coloquial, donde sí podemos hablar de un ripio o rima fácil:

(25) Date piro, vampiro.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VI)

En la teleserie *Manolito Gafotas* (episodio IV) resulta muy cómica la conversación entre el padre de Manolito Gafotas y el dueño del bar del Tropezón, por lo que supone de contraste inesperado utilizar una locución verbal vulgar como es “tocar las pelotas a alguien” y decir que eso es propio de un “poeta”, cuando se trata de una rima fácil entre Gafotas y pelotas:

(26) MANOLO (padre de Manolito): Manolito Gafotas, que no me toques las pelotas.

EZEQUIEL (dueño del bar): Eres un poeta.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV)

3.1.4. Signos de puntuación

Según J. de Bruyne (2009:55), por la puntuación pueden expresarse varias emociones. En todos los idiomas un(a) escritor(a) puede hacer reír o llorar a sus personajes, a menudo mediante la profusión de signos de puntuación. La puntuación enfática, característica de los textos humorísticos escritos al servicio de la expresividad, constituye una herramienta que está a disposición del escritor, tanto para organizar el sentido del texto como para darle relieve y matización.

El hábil manejo de los signos de puntuación puede redundar en la consecución de efectos cómicos muy notorios. Es el caso, por ejemplo, de malentendidos basados en pausas con función distintiva del tipo: *vamos a comer*, niños (vocativo) / *vamos a comer niños* (complemento directo).

En el ejemplo siguiente, el guión (-) se utiliza para reproducir la impresión gustativa de este tipo de golosinas, uniendo distintos términos léxicos propios de un

anuncio publicitario, lo que permite presentarlos como un concepto unitario, con resonancias muy cómicas ya que establece un fuerte contraste con chicles, caramelos y bollicao:

- (27) Pero a lo que iba, que Yihad dijo «he estado robando», y para demostrarlo va el tío y se saca de los bolsillos chicles, caramelos, Emanen-se-deshace-en-tu-boca-no-en-tu-mano y un bollicao.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.17)

El ejemplo siguiente:

- (28) El señor Solís me llamó Niño-loco-kamikace.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.89)

aunque también usa los guiones para unir palabras formando un concepto unitario, se diferencia del ejemplo anterior en que hace un calco semántico parcial del préstamo japonés *kamikace*, registrado como *kamikaze* en la segunda acepción del *DRAE*²³ ‘persona que se juega la vida realizando una acción temeraria’, donde *loco* traduce el contenido de ‘temeraria’.

En contraste con los ejemplos anteriores, se dan casos donde no se une formando como en el caso anterior una macropalabra, sino que se desune al utilizar los signos de exclamación silabeando, por lo tanto, parcializando las palabras por sílabas, lo que, por otra parte, ayuda a enfatizar, a visualizar más gráficamente el grito que da el Imbécil, a la vez que da golpes en la puerta del baño donde está Manolito Gafotas:

- (29) Pasó otro rato y llamó el Imbécil.

– El nene quiere con Manolito en el váter.

Yo sabía que, si hay alguien que no se da por vencido en mi casa es el Imbécil . Aunque no le respondí, él siguió diciendo la misma frase una y otra vez. La decía cantando, la decía por sílabas y dando golpes en la puerta: ¡el! ¡ne! ¡ne! ¡quie! ¡re! ¡con ¡ Ma! ¡no!

¡li! ¡to! ¡en! ¡el! ¡vá! ¡ter! ...la dec ía, la dec ía y la dec ía.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.49)

En el ejemplo (30) se llega más allá, y se utiliza el guion para separar o desunir cada uno de los fonemas de la palabra en cuestión. Lo dice muy bien Manolito Gafotas cuando manifiesta que la llamó “con todas sus letras”:

- (30) Mi madre llamó traidora a la Luisa. Con todas sus letras:
t-r-a-i-d-o-r-a. Y la Luisa se echó, así, contra la pared, como con miedo, y yo lo entiendo, porque cuando mi madre se enfada, uno es que no sabe dónde meterse.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.205).

Según A. Briz (1996:50), aparte del vicio español de hablar gritando, se encuentran ciertas pronunciaciones enfáticas, marcadas, que añaden información a lo comunicado. Hemos visto anteriormente que las palabras, las sílabas, los fonemas, se separan o unen en enunciados enteros, acompañados de marcas suprasegmentales entonativas que han de tenerse en cuenta en las películas y en los episodios de la teleserie, y que actúan de refuerzo intensificador para el fin humorístico de lo dicho.

Por último, el ejemplo (31) puede resultar también cómico mediante la utilización del guion largo como signo de puntuación que deja un espacio en blanco para el desarrollo de la inferencia del término disonante ‘cagar’ por parte del lector, con el fin de reducir su impacto “políticamente incorrecto”:

- (31) Eso nos dijo mi madre, que, como verás, no se corta un pelo a la hora de meterles miedo a sus propios hijos. Incluso nos representa el papel de la enfermera adormecedora de niños, que se la pone una cara de madre envenenadora que te da un miedo que te ____ (rellénalo).

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.43)

3.1.5. Siglas-abreviaturas

Según M^a del C. Serrano (1991:144), siglas y abreviaturas tienen en común la supresión en la escritura del mayor número de letras que componen una palabra o un sintagma, por razones de economía de esfuerzo o de espacio.

Así, se llama sigla al signo lingüístico formado con las letras iniciales de los términos que integran una expresión compleja. Al ser leídas, las siglas se leen como palabras. En cambio, la abreviatura es el modo exclusivamente gráfico que consiste en la representación escrita de una palabra o grupo de palabras con solo una o varias de sus letras. Para crear una nueva expresión lúdica, se emplea la letra inicial, mayúscula o minúscula, por sí sola o acompañada de otras letras, ya sean del medio o del fin de dicha palabra, y varios puntos sucesivos para indicar que la palabra está incompleta.

La presencia de ambas formas se utiliza a menudo en la serie novelística de *Manolito Gafotas*, como en el ejemplo (32), donde se crea una nueva forma léxica con fines lúdico-eufemísticos, mediante abreviaturas del tipo: N.P.I. (‘ni puñetera idea’), ya que en palabras de Manolito Gafotas, el vocablo “puñetera” conota un sentido vulgar: “es mejor no pronunciarla dentro de los muros de mi colegio”:

(32) Le dije al Orejones, que es mi compañero de pupitre y mi gran amigo aunque a veces es un cerdo traidor:

— Pienso copiarte porque no tengo N.P.I.

Nosotros decimos N.P.I. Desde que un día nos dimos cuenta de que la palabra puñetera es mejor no pronunciarla dentro de los muros de mi colegio.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.78)

No obstante, resulta curioso comentar que posteriormente dicha abreviatura N.P.I. pasa a representarse bajo forma de una sigla que avanza hacia palabra, sin puntos de separación:

- (33) Ante la pregunta, los otros ferreteros pusieron cara de NPI (ni puñetera idea).

(*Los trapos sucios*, 1997, p. 92)

El empleo de las abreviaciones de Manolito Gafotas, puede ser a veces caprichoso y un tanto subjetivo, conformando su propio y lúdico idiolecto juvenil, como podemos observar a continuación con O.C. y S.S.

- (34) La *sita* les dijo también que algunas tardes de invierno, cuando tenemos la clase cerrada a cal y canto para que no entre el frío, el olor corporal, al que podemos llamar a partir de ahora O.C. [...].

(*¡Cómo molo*, 1996, p.158).

- (35) Así que me saqué el papelillo de la información secreta, al que a partir de ahora llamaremos «información S.S.» (por suma y por secreta) [...].

(*Los trapos sucios*, 1997, p.30)

Este tipo de creación personal no sólo presenta unas características lúdicas, sino también cuasijergales, al responder a una estrategia humorística con el fin de establecer una complicidad a través de un mensaje codificado que sólo lo reconocen los receptores de su mismo grupo “de delincuentes”.

Tal es el ejemplo siguiente:

- (36) Según Paquito Medina, la sita (a la que llamaremos S por sita Asunción) expulsa unas palabras de su boca que llegan directamente hasta la capa de nuestros cerebros, los cerebros de D (D por delincuentes), y esas palabras que salieron de S y que luego están en la capa de los cerebros de D se supone que tendrían que traspasar la capa y entrar en el cogollo cerebral, como le sucede a la mayoría de la gente, pero no sabemos a qué fenómenos científicos se debe, pero a nosotros se nos quedan las palabras encima de la cabeza y con cualquier golpe de aire, con que un niño abra una ventana, o que resople tu vecino de al lado, o simplemente porque sí, las palabras se marchan de tu cabeza y

vuelven a la cabeza de la sita Asunción.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.23)

Así queda representado semióticamente en la figura (3), tomada de *Manolito tiene un secreto* (2002, p.23), donde se establece un círculo vicioso en el que el significante S denota el significado 'las palabras de la sita Asunción' y el significante D hace referencia a 'cómo rebotan las palabras en los cerebros de los delincuentes, sin penetrar en ellos'.



(Figura 3 *Manolito tiene un secreto*, 2002)

Incluso en el ejemplo (37), se juega anfibológicamente entre *HAMPA* (término explícito) y **AMPA* (término implícito, a partir de la siglación de Asociación de Madres y Padres de Alumnos), ya que cuando Manolito Gafotas habla del *HAMPA*, aunque en una primera instancia se refiere a la “Asociación de Padres y Madres de Alumnos”, dada la homofonía de los dos términos, al ser la (h) una grafía muda, se evoca de una forma un tanto manipulada el significado que nos trasmite la sigla *AMPA*. Recordemos que según la definición del *DRAE*²³, el vocablo *hampa* hace referencia a ‘conjunto de maleantes que, unidos en una especie de sociedad, cometían robos y otros delitos, y usaban un lenguaje particular, llamado jerigonza o germanía’:

(37) Eso de que en la poesía el Orejones dijera que no le dábamos

nuestro voto no fue idea del propio Paquito Medina, sino de la Asociación de Padres y Madres de Alumnos, que dijo que no había que politizar el acto, y a nosotros lo que nos diga HAMPA va a misa, porque como no sabemos lo que es eso de politizar un acto, pues la verdad es que nos chupa (bastante) un pie.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.62)

En los casos (38) y (39), se construye una abreviatura neológica por analogía con otras ya estereotipadas históricamente como *a. C.* “antes de Cristo” y *d. C.* “después de Cristo”, para fechar el nacimiento de la hermana de Manolito Gafotas, la *Chili*:

- (38) Todo esto ocurrió antes de que naciera la Chirli, ese tiempo al que denominaremos «antes de Chirli» (*a. Ch.*) [...]

(*Mejor Manolo*, 2012, p. 45).

- (39) Antes de Chirli (*a.Ch.*), yo iba a heredar la deuda que mi padre tenía con el banco por el camión. Ahora (*d.Ch.*), a ese dinero teníamos que sumarle el que debíamos del apartamento en el secarral .

(*Mejor Manolo*, 2012, p.58)

Hay ejemplos de siglas ya conocidas, como es el caso (40), con la intención de ironizar aprovechando su significado referencial original para crear, por extensión, una analogía cómica, ya que se dice irónicamente de quienes después de pasar por la peluquería o por cualquier otra sesión de estética, que se transforman como los coches después de pasar la ITV (Inspección Técnica de Vehículos) al arreglárselos todos los defectos:

- (40) Pero volvamos al principio de los tiempos: Chirli heredó las Barbies del Imbécil y el Orejones se ofreció para hacerles la ITV, como suele decir Bernabé cuando la Luisa va a la peluquería.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.63)

Por último, se encuentra un gran número de casos que responden al registro militar de ascendencia anglosajona *Día D* (*D. Day*, con anteposición), es decir, *Día* + *Mayúscula* con fines lúdicos, con una marcada intención de destacar de forma rápida

la información importante y de apelar a la atención de los receptores-lectores. En efecto, se trata de la recreación de *Día D*, “un término usado genéricamente por los militares para indicar el día en que se debe iniciar un ataque o una operación de combate” (https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADA_D, el consultado 6/08/2015).

Atendiendo a lo anterior, encontramos abundantes ejemplos de este tipo:

- (41) La madre imprevisible no volvió a nombrar el cumpleaños de mi abuelo, y el famoso día A (A de Abuelo) se acercaba peligrosamente.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.120)

- (42) Al día siguiente, el día A (A de Atraco), un cuarto de hora antes de la hora acordada, ya estábamos los tres en la farola del parque del Ahorcado [...]

(*Pobre Manolito*, 1995, p.18)

- (43) Total, que el día C –la C es por Concurso y por Carnaval– mi madre nos visitó con nuestros trajes de papel cebolla y nos dijo que nos fuéramos yendo para el colegio.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.107)

- (44) Menos el día al que llamaremos «G», por ser el día en que Yihad dice que descubrió que el Orejones es gay.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.62)

- (45) Aquel día, al que llamaremos H por ser histórico, comimos pollo como todos los domingos.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.21)

Como podemos comprobar, se dan casos de polionimia, dada la arbitrariedad gráfica del signo lingüístico: *día A* (*Abuelo, Atraco...*), *día C* (*Concurso, Carnaval...*), que abre las puertas a otros casos: *día G* (*gay*, como también *guay) o *día H* (*histórico*, como también *hispanico).

A diferencia de los casos anteriores, en el ejemplo (46) encontramos dos palabras

—ya no una—, por aposición especificativa, en *Día DD*, lo que supone una variación del modelo, puesto que *FD* es una sigla del sintagma nominal ‘Fatal Desenlace’:

- (46) El día del nacimiento, al que llamaremos día FD (Fatal Desenlace), llegó, y, si quieres que te diga la verdad, a esas alturas yo también me esperaba algo parecido a un perrito pequinés, raza originaria del gigante asiático, o una especie de centauro, mitad perro bebé de Iberia.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.33).

3.1.6. Juegos gráficos

Abundan las repeticiones de letras para simular la entonación, así como los signos de interjección y las onomatopeyas típicas, que muestran la emotividad del hablante: *Ufff!*, *sniff!!!*. También el alargamiento vocálico y/o de los signos de puntuación: *yoooooooooooo!!!!!!*, *muchoooooooo*. Las letras mayúsculas expresan el valor de grito o énfasis: *BIENNNN*. *NOOOOO*.

Para A. Briz (1996:49) un hecho fónico frecuente es el alargamiento silábico. Además de los que se producen por causas externas al propio discurso (sea, por ejemplo, la escasa destreza lingüística) y de aquellos cuyo valor es el de servir de apoyo para pensar lo que se va a decir, hay otros alargamientos significativos que actúan como refuerzos del decir y/o de lo dicho, como los que se ponen a continuación:

En (47) el alargamiento vocálico se presenta como refuerzo del grito que dirige el Imbécil a Manolito:

- (47) A mí se me estaba viniendo el mundo encima: me imaginaba al Imbécil con su capa de Superman encima del abrigo, con su verdugo y su chupete, solo por un descampado y llamándome a voz en grito:

—¡Manolitooooooooooooo! ¡El nene quiero con Manolitooooooooooooo!—.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.92)

En (48) no sólo se intensifica la cantidad por el alargamiento de la vocal, sino que también se evoca la satisfacción de Manolito al verse muy guapo ante el espejo, lo que produce un contraste entre el significante del grito ensordecedor proferido y el significado del grito pensado hacia dentro, solo para sí, amortiguado, silencioso:

(48) Lancé delante del espejo un grito que hubiera dejado sorda a la mismísima mona de Tarzán, al tiempo que pensaba para mis adentros y con todas mis fuerzas:

— ¡Cómo oooooooooooooooooooo!

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.53)

En (49), por el contrario, se dice explícitamente que el valor de ese alargamiento vocálico es atenuante:

(49) Dije bajito «hola, Chirliiiiiii», para que no se asustara si me oía, como cuando saludas a un perro que pasa por tu lado.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.132)

También se da alargamiento silábico en (50) para intensificar una firme convicción de signo negativo, a la vez de para expresar una actitud impaciente:

(50) Otra vez se cortó. Me subí al camión arrastrándome, con todo mi equipaje a cuestas.

—Ya le he dicho lo de los dientes y ella ha dicho: «Dile a papá que no se le olvide...pi, pi,pi». Se ha cortado, ¿qué sería?

—No lo sé — dijo mi padre poniendo el camión en marcha.

—¿No quieres que llame otra vez para saber qué venía después del pipipí?

—Noooooooooooo — me dijo un No de esos que dice cuando está empezando a perder la paciencia.

(*Manolito on the road*, 1998, p.36)

En cuanto al ejemplo (51) tanto las letras mayúsculas como el alargamiento

vocálico actúan conjuntamente como intensificadores del rechazo, que no llega a reproche, y que demanda implícitamente una justificación de Manolito:

- (51) Es difícil mantener un máximo secreto cuando vuelves a tu casa y extiendes la mano delante de tu madre y le dices que te tiene que dar dinero para la papelería y tu madre dice:

— ¿Que te tengo que dar dinero OTRA VEZ para queeeeé?

(*Los trapos sucios*, 1997, p. 41)

O en el caso (52), en el que el alargamiento vocálico se presenta como un recurso exhortativo para llevar la contraria al interlocutor haciendo notar el grito a propósito de la oposición manifiesta:

- (52) Una vez mi madre, que no se corta, sacó medio cuerpo por la ventana, que hasta se le quedaban las patas en alto, y empezó a gritar:

— ¡Pero, papá, por Dios, que no tienes vergüenza ninguna!

— Tú sí que no tienes vergüenza, Cata, te están oyendo todos los vecinos.

— Pues, que me oigan, me da igual: ¡papáaaaaa!

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.79)

También hay casos de repetición de letras/sonidos para enfatizar el hecho evidente que sirve de prueba en la argumentación («la gente es muuyyy manta»), y de paso conseguir una crítica irónica secundaria (él es muuuyyy manta):

- (53) Ella siempre dice que para el éxito de su negocio cuenta con una ventaja, que «la gente es muuyyy manta» y no sabe montar ni una mesa de Ikea. Y lo dice sin cortarse delante de mi padre sabiendo que él es muuuyyy manta para esas cosas, como ya he denunciado públicamente.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.166)

Buena parte de los ejemplos de repetición de letras y sonidos son también interjecciones y onomatopeyas, que se utilizan para expresar diferentes sentimientos o

estados de ánimo.

Así, si en el ejemplo (54) se trata de una exclamación de dolor («Aahhh») que se convierte en un suspiro quejumbroso al final («Aaaayyy»):

- (54) Mi madre se había ido a llamar por teléfono porque el móvil ya lo había gastado, y nosotros decidimos darle a la palanca de la cama para que a mi abuelo no le quedara más remedio que abrir los ojos. Le pedimos otra moneda al señor enfermo y le pusimos la tele a nuestro abuelo con la cama levantada como si fuera un sillón. Ya no decía: «Aahhh»; ahora decía: «Aaaayyy».

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.64)

Cabe destacar el hecho de que Elvira Lindo trabaja el significante desde un punto de vista semántico, ya que dota de contenido distintivo a dos interjecciones: «Aaaayyy» 'dolor' > («Aaaayyy») 'dolor más vivo, con suspiro de queja por impotencia'. En el primer caso, se duplica la vocal (a) y se triplica la consonante muda (h); en el segundo caso, se cuadruplica la vocal (a) y se triplica la vocal (y).

Ahora en el ejemplo (55) se trata de una exclamación de asco, de claro rechazo, además de susto por la sorpresa:

- (55) En ese momento, el Imbécil se asomó por la puerta con la mejor de sus sonrisas y alzó el brazo con la cabeza del pollo agarrada por las plumillas de arriba.

—Lo ha matado el nene— dijo el Imbécil.

Las señoras hicieron:

—¡Aaaaggggg!

(*Manolito on the road*, 1998, p.69)

Curiosamente en otra novela de *Manolito Gafotas* —en concreto, *Manolito tiene un secreto*—, la misma expresión fónica: *aggggggg* —aunque no del todo la misma, ya que presenta otra distribución en la duplicación intensificadora de fonemas—, adquiere

un nuevo significado, el significado de un ronquido suave con la boca abierta relajada, dado el contexto:

- (56) El ruido de los berridos se fue cambiando por un ruido mucho más bajo: el «goño-goño-goño» que hace el Imbécil cuando se concentra con el chupete para dormirse. [...] A los cinco minutos, el «goño-goño-goño» se cambió por un «aggggggg», como un ronquido muy suave. Las ovejas, apiñadas unas encima de otras, se habían dormido.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.55 y 63)

En cuanto al ejemplo (57), la reduplicación de la misma consonante velar (j) también es aplicable para denotar el ruido del ronquido, donde la expresión fónica Jjjjjjjjjjjjj..., acompañada de los puntos sucesivos, evoca un ronquido continuo:

- (57) La abuela de la Susana se había quedado dormida, estaba con la boca abierta y llevaba un rato haciendo:

— Jjjjjjjjjjjjj...

(*Pobre Manolito*, 1995, p.142)

En otros casos, simplemente el empleo de las mayúsculas ya sirve para magnificar o intensificar el contenido del mensaje, aportando, a la vez, un efecto paródico al imitar estrategias del mundo audiovisual radiofónico o televisivo (58):

- (58) No te pierdas mi próximo capítulo: muchas personas que lo conocen aseguran que es... ESCALOFRIANTE.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.88)

En cuanto al ejemplo (59), el mensaje se verbaliza y se expresa gráficamente, mediante un doble código semiótico: el lingüístico “Me hubiera gustado ir a la escuela con un cartel que pusiera en letras mayúsculas” y el publicitario del cartel: “LA SUSANA ESTÁ POR MÍ”:

- (59) Me hubiera gustado ir a la escuela con un cartel que pusiera en

letras mayúsculas:

LA SUSANA ESTÁ POR MÍ.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.80)

Con respecto al ejemplo (60), se trata de un aviso escrito en la pizarra por la sita Asunción en mayúsculas, que favorece la comunicación y llama la atención de los alumnos, al mismo tiempo que permite evocar un contraste visual y conceptual al inferirse “un escrito a gritos”:

(60) Abrió la puerta de la clase y nos dedicó una sonrisa con todos sus dientes, o sea, una gran sonrisa. Se acercó cojeando hasta la pizarra y escribió:

¿QUÉ TAL, DELINCUENTES?

Y todos dijimos:

—¡ Muy bien, *sita*!

Y borró su primer mensaje y volvió a escribir:

ESTA SEMANA, COMO NO PUEDO GRITAR, OS
PONDRÉ TRABAJOS EN CLASE.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.103)

Cabe citar cómo en el ejemplo (61) las letras mayúsculas actúan a modo de recurso intensificador de uno de los dos términos polares del eje de la oposición antonímica, y a la vez, como refuerzo argumentativo de la razón presentada en la defensa de su punto de vista:

(61) Es verdad que una vez protesté porque hice la cuenta de lo que se había gastado en los míos, pero no lo hice por maldad. Lo hice por JUSTICIA.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.167)

Por último, en el ejemplo (62) las letras en mayúscula representan icónicamente

los distintos caracteres de la tabla ortométrica de los oculistas de forma lúdica, que resulta relevante tener en cuenta para poder interpretar adecuadamente el mensaje del enunciado en estilo directo: “«la P y ahora la J y ahora la K»”:

- (62) Lo pasamos bestial. Ir al oculista mola un pegote; me encanta que el tío te pregunte qué ves ahí y tú vas y le dices: «la P y ahora la J y ahora la K». Es el único momento de tu vida en que te preguntan algo y no te la cargas por dar una respuesta que no es la correcta.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.44)

3.1.7. Emoticonos

Los emoticonos se han ido desarrollando a lo largo de los años, principalmente, para imitar eficazmente las expresiones faciales y las emociones, así como para vencer de una forma rápida las limitaciones de tener que comunicarse sólo en forma de texto. La inserción de estos iconos en un texto permite hacer juegos visuales con intención humorística, como, por ejemplo, ☺ ☹.

Solo la última novela titulada *Mejor Manolo* (2012) los incluye. En el ejemplo (63), nos encontramos con la inserción de un icono que presenta una cara o imagen facial en la que se cierra un ojo y a la vez se mantiene el otro abierto como en un guiño. En la definición de la palabra *guiño* del *DRAE*²³, precisamente se hace referencia a ‘cerrar un ojo momentáneamente quedando el otro abierto, a veces con disimulo por vía de señal o advertencia’:

- (63) Me acuerdo de aquel primer domingo en que mis padres decidieron que nos quedaríamos en Carabanchel (Alto) y todo volvería a ser como antes: tomaríamos el aperitivo al Tropezón, nos dejarían a mí y al Imbécil que nos subiéramos en dos taburetes a tomarnos un mosto (que casi es alcohólico ☺) con patatas y berberechos, comeríamos luego pollo seco de mi madre

y lo lograríamos tragar gracias a mojarlo en *ketchup*, nos tumbáramos en el sofá a ver la tele sin hacer ruido porque mis padres estarían echándose la siesta ☺ y bajaríamos a merendar al Parque del Ahorcado para sentarnos en el banco con el Orejones, Melody Martínez, Yihad, Susana Bragas Sucias, Paquito Medina y Mostaza.

(*Mejor Manolo*, 2012, pp.52 y 53)

Efectivamente, en el ejemplo que nos ocupa, el icono del guiño busca la complicidad con los receptores por dos temas tabúes en la relación padres-niños: el alcohol y el sexo. Así, nos da a entender que cuando Manolito dice “que casi es alcohólico”, quiere decir que el mosto casi llega a ser vino, donde podemos inferir el deseo pícaro de Manolito de ser mayor, de ser un adulto. Lo mismo ocurre con el segundo guiño, cuando sus padres están echándose la siesta y es mejor no molestarles, para no interrumpir su encuentro amoroso, y esto último también inferido muy pícaramente.

3.1.8. Errores ortográficos, errores de dicción o *lapsus linguae* como recursos humorísticos intencionados

No cabe duda de que una de las estrategias humorísticas de E. Lindo es la imitación del lenguaje infantil, considerada como recreación de la espontaneidad del habla de los niños, por lo que no es de extrañar la presencia en ella de errores de deletreo o errores ortográficos.

En efecto, como hemos aludido ya en el primer capítulo, se entiende esta serie de errores a veces como un defecto de competencia gramatical, que incluso recibe quejas por parte de los pedagogos. Como se observa en la tercera novela de la serie *Manolito Gafotas*, titulada *¡Cómo molo!*, la propia autora pone una nota intratextual en clave,

sin duda, irónico-humorística para advertir que no son errores lingüísticos que se le han de imputar a ella, sino a *Manolito*, con vistas a una caracterización más adecuada y veraz del personaje infantil:

Espero que los lectores disculpen los errores gramaticales y otras incorrecciones que aparecen en el libro. Tanto los editores como yo hemos querido ser fieles a la voz del personaje. Puede que, con unos años más dentro del sistema educativo, Manolito supere estos fallos. De momento, entendemos que conforman su personalidad literaria.

(¡Cómo molo!, 1996, p.172)

Por ejemplo, propios del habla infantil son errores de fonética sintáctica como: una tienda de *comisos* (*comisos* por *decomisos*) en ¡Cómo Molo! 1996, p.155, tienda en la que se venden objetos, que han sido decomisados por la policía.

En el ejemplo (64), se trata de una equivocación por cambio de la vocal *e* por *i*, dándose un caso de paronomasia, entre *mininas* y *meninas*, que resulta muy cómico ya que se aporta el significado de ´gatitas` presente en la voz onomatopéyica *mininas*:

(64) La *sita* Asunción nos quería llevar a ver Las Mininas de Velázquez, que es un cuadro en el que Velázquez retrató a todas sus gatas porque era un hombre al que le gustaban mucho los animales, por eso mi colegio se llama Diego de Velázquez.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.57)

Por consiguiente, dado el contexto, el juego humorístico puede multiplicarse, ya que no sólo se trata de un error ortográfico por la semejanza fónica formal, sino que también puede aludir a un desconocimiento cultural, dado que tanto Manolito como sus amigos creen que “es un cuadro en el que Velázquez retrató a todas sus gatas”.

En cuanto al siguiente ejemplo, el (65), este trabaja con la confusión de significados entre mancebo y placebo a causa de la semejanza fonética entre ellos,

incurriendo en un caso de impropiedad semántica con una posible contaminación de falso amigo “intralingüístico”.

En el cuerpo de texto de la novela aparece de forma no expresa dicha confusión entre *mancebo* y **placebo*, por lo que se tiene que inferir, aunque se dan pistas lingüísticas para su inferencia, ya que se define el último término implícito, **placebo*:

(65) El Imbécil se ha curado de la garganta. Se ve que ha funcionado el típico efecto *mancebo**; es un efecto que han estudiado científicos de todo el mundo, que consiste en que cualquier medicina te cura aunque sea falsa si tú tienes fe.

(*Pobre Manolito*, 1995, pp.57 y 58)

Pero en nota a pie página de ese mismo texto, resulta muy interesante ver cómo ha procedido E. Lindo, ya que constituye un caso de paratextualidad la anotación de *mancebo** mediante un signo de asterisco que introduce la autora para aclarar de forma expresa la expresión correcta a la que se está haciendo referencia en esta oposición en la que se basa el efecto cómico, *mancebo*/placebo*:

*Manolito quiere decir *placebo*: sustancia sin valor medicinal que puede producir efecto curativo si el enfermo la toma creyendo que es una medicina eficaz. (*Pobre Manolito*, 1995, p.58)

En el ejemplo (66), observamos la deficiente competencia léxica de Manolito, al confundir y no diferenciar bien dos expresiones verbales muy próximas, pero distintas: *aburrir hasta las ovejas* y *aburrirse como una ostra*:

(66) Estuve muy contento sólo durante tres minutos y medio, después me empecé a aburrir como una oveja [...].

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.59).

Idéntico caso de impropiedad semántica encontramos en el ejemplo (67), con la

locución verbal *penden de un hilo* y la expresión verbal **estar en vilo* —usada la locución para indicar ‘el gran riesgo o amenaza de ruina de algo’, así como ‘para significar el temor de un suceso desgraciado’—, puesto que Manolito confunde *hilo* con **vilo*, cuando dice “estaba pendiente de un vilo”, ya que al pender de un hilo se está en vilo. La equivocación proviene de la proximidad de significado con la expresión adverbial *en vilo*, que significa ‘con indecisión, inquietud y zozobra’:

- (67) Allí estaba la Chirli, con cara de susto, como si de pronto ella también supiera que nuestra vida estaba pendiente de un vilo.
(*Mejor Manolo*, 2012, p.92).

Un caso de confusión de la norma léxica, pero no de contenidos ya que ambos términos provienen de una misma etimología, se encuentra entre la locución adverbial *en redondo* y la locución inexistente que emplea Manolito, **en rotundo*, por analogía con la anterior, dicha del verbo *negar(se)* para referirse a ‘negarse por completo’, en lugar del adverbio “rotundamente”:

- (68) La Luisa se negó en rotundo (o en redondo, no me acuerdo) a que nos sentáramos a cenar en calzoncillos.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.145)

En cambio, en el ejemplo (69), se trata de la confusión de significados provenientes de étimos distintos, entre dos locuciones adverbiales existentes como son: “en redondo” y “en seco”, por *lapsus linguae*, ya que inmediatamente Manolito es consciente de su propia equivocación:

- (69) El autocar se paró en redondo —¡ay!, no, se paró en seco, que me he equivocado de frase—.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p. 66)

Cabe destacar que el protagonista de la serie es un niño de un barrio de la periferia, y como tal se desvía bastante de la norma académica culta. Manolito como

muchos otros niños de Carabanchel Alto es la ísta como se muestra en los ejemplos (70) y (71), además, en el (70) se usa el infinitivo con valor de imperativo:

(70) Y estaríamos en esa actividad extraescolar, cuando Mostaza señaló a la sita y dijo:

— ¡Mirarla! ¿Qué la pasa?

Y se oyó como un eco que decía:

— ¿Qué la pasa, qué la pasa?

Y no era un eco, éramos nosotros, que también estábamos alucinados. La sita seguía a su bola y eso que nosotros seguíamos diciendo: «¿Qué la pasa? » La sita nos lleva años advirtiéndole que se dice «¿Qué le pasa? », pero es que a los niños de Carabanchel Alto no nos sale decir «¿qué- le- pasa?», aunque lo intentamos con toda la fuerza de nuestras gargantas. Aunque mentalmente estemos pensando «¿qué- le- pasa?», cuando vamos a decirlo nos sale «¿Qué la pasa? » ¿Y por qué nos pasa esto? Académicos de todo el mundo han intentado descifrar este enigma sin éxito. Allá ellos con su enigma. A nosotros los enigmas nos chupan un pie.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.16)

(71) A mi madre no la gusta cuando mi abuelo empieza con el rollo de «El día que yo falte», y a nosotros antes, cuando éramos más pequeños, tampoco nos gustaba.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.37)

En los siguientes dos ejemplos, el (72) y el (73), se incurre en vulgarismos característicos de la norma popular, sobre todo vulgar o rústica, que rige el discurso de Manolito y los de su barrio, que podrían incurrir en uso “agramatical” del artículo ante nombres propios de persona, ya que no se usan normalmente ante este tipo de nombres en la norma estándar:

(72) Pero entonces, la Luisa abre el portal y aparece con su chándal rosa fucsia y con una sonrisa misteriosa, y la Boni aparece también entre sus piernas, moviendo el rabo, y con la misma sonrisa misteriosa. Ya te dije: parecen hermanas siamesas.
(*Pobre Manolito*, 1995, p.130)

Incluso se observa cómo se unen tres palabras distintas en una sola palabra, dando a entender la unidad semántica y referencial que constituyen la dueña y la perra, haciendo verdad lo que significa el término *siamés*, *sa* en la tercera acepción del *DRAE*²³: Dicho de un hermano: Gemelo que nace unido por alguna parte de su cuerpo`.

Esto último se constata semióticamente a través del siguiente dibujo que encabeza el capítulo *La Boni*, donde se ve a modo de centauro una cabeza de mujer (la Luisa) con cuerpo de perra (la *Boni*):



(Figura 4. *Pobre Manolito*, 1995, p.121)

En el caso del ejemplo (73), la escritora en boca de la madre de Manolito hace una alusión directa al uso del artículo con nombre propio, para resaltar la connotación superpaleta que tiene dicho uso:

- (73) A mi madre no le gusta que la gente se vaya sin despedirse, y además está harta de que si vamos al centro, la gente, al reconocermme, le pregunte a ella que qué tal lleva el embarazo, cuando ya va para tres años que nació Chirli, o la Chirli, como la llamamos nosotros cuando no está mi madre, que nos ha prohibido llamarla con el «la» delante porque dice que queda superpaleta. (*Mejor Manolo*, 2012, p.13)

donde se utiliza la misma estrategia comunicativa humorística anterior, mediante la actitud inocente de Manolito Gafotas que lo utiliza por pura costumbre sin intención secundaria; por lo tanto, se muestra claramente que se trata de un empleo

lingüístico sociolectal.

Además, cabe destacar en este ejemplo (73) cómo Manolito ha crecido y ha mejorado su competencia gramatical, ya que ha corregido el error sintáctico del laísmo visto en el ejemplo (71): (“no la gusta”), donde Manolito tendría unos ocho años en Primaria, al utilizar ahora “no le gusta”, ya con doce o trece años en Secundaria.

Incluso, en el ejemplo (74) se hace bromas acerca de lo difícil de cambiar la norma sociolectal de anteponer el artículo al nombre propio de personas, puesto que es una costumbre muy arraigada en el pueblo:

(74) El caso es que la Chirli (perdón, Chirli) nació[...].

(*Mejor Manolo*, 2012, p. 13)

En los ejemplos que siguen, se ha de señalar el efecto humorístico que se deriva de las observaciones sistemáticas y comentarios velados a los que somete Manolito los errores cometidos por Yihad, exhibiendo un sentimiento de superioridad ante su compañero de clase.

Por ejemplo, hallamos la típica equivocación con la consonante (h), con observación por parte de Manolito en forma de un intercambio de correspondencia:

(75) Ola, Gafotas: No me acuerdo ni un día de ti. [...]

Yihad

Hola, Yihad. Pues sí, me aburro bastante, pero tengo una alegría muy grande, que tú no estas. [...] No te molestes pero me duele que escribas Hola sin H. Te lo digo por carta porque en persona me romperías las gafas. [...]

Gafotas

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.28)

Pero también con observaciones sutilmente irónicas que dejan entrever un velado comentario correctivo:

- (76) Me senté con la cara rojo-semáforo y sin entender muy bien por qué me había caído esa bronca tan cruel. Me pasaron una nota desde el pupitre de atrás:

«Manolito, qué formas de llamarle gorda a la sita. Hapúntate diez puntos».

Por el estilo literario y la H en el «apúntate», sabía que la nota venía de Yihad. Me volví, me estaba mirando, nos sonreímos como si fuéramos dos grandes cómplices.

(Los trapos sucios, 1997, p.59)

En el ejemplo (77) la confusión se da con las consonantes bilabiales (b) y (v), confusión que comenta muy ligeramente Manolito, con bastante ironía como marca de la casa, sin atreverse a denunciar expresamente el error ortográfico:

- (77) Luego, escribí una nota y se la pasé a Yihad:

«Mentiroso, que las tiene blancas».

Y él me contestó con otra:

«Serán otras vragas, Gafotas, no va a llevar siempre las mismas».

Estaba claro que Yihad siempre buscaba la manera de tener la razón. Como dice mi abuelo:

—Algún día llegará el momento en que tú le puedas cantar las cuarenta.

Al leer su nota me acordé de pronto de aquel corazón que había visto en una rama del Árbol del Ahorcado. Ahora caía en la cuenta: *Yihad* y *Susana* Vragas *Sucias*. La V con la que estaba escrito bragas era inconfundible.

(Los trapos sucios, 1997 ,p.124)

En el ejemplo (78) —se trata de un cuestionario que Yihad cumplimenta para el Ministerio y firma—, se encuentran, además de los errores ortográficos anteriores, otros igualmente típicos y representativos, como, por ejemplo, la confusión entre (s) y

(x), así como las faltas de acentuación y las faltas alusivas a la categoría gramatical: A por Ha, esperiencia por experiencia, Aora por Ahora, mas por más, ante por antes, ermano por hermano, carcel por cárcel, dibertida por divertida:

(78) A sido una esperiencia muy buena. Aora estamos mas unidos que ante. Gracias, Ministerio. Mi ermano dice que la carcel sería más dibertida si fuera mixta.

Yihad

(*Los trapos sucios*, 1997, pp.136 y 137)

En el ejemplo (79) se encuentra una interesante equivocación de naturaleza lingüístico-semiótica en la siguiente conversación que mantienen el Orejones, Yihad y Manolito, que evidencia la importancia objetiva que tiene el orden alfabético a la hora de corregir una equivocación de naturaleza contextual para Manolito, no así para Yihad, quien adopta una actitud bastante más subjetiva:

(79) —¿Y quién es el primero? — preguntó el Orejones.
—Para que no haya problemas —dijo Yihad— lo haremos por estricto orden alfabético. Primero, el Orejones, y después, el Gafotas.
— Pero si la O va después que la G— tampoco va uno a callarse siempre.
— Bueno, pues da igual, primero el Orejones. Ves, esto te pasa por hacerte el listo, Manolito — me dijo el gran jefe.

(*Pobre Manolito*, 1995, p. 62)

Por otra parte, el hecho de que el Imbécil hable en tercera persona, como figura en el ejemplo (80), objetivándose en el otro/lo otro, resulta bastante gracioso, máxime cuando Manolito, que ya es algo mayor por entonces, ha podido notar cierta inadecuación por hablar de tal forma y se mofa de ello imitándolo :

(80) Después de pasarse la lengua por el labio de arriba y el de abajo,

dijo:

—El nene quiere más.

Él siempre habla así, en tercera persona, es un niño muy raro.

— Pues el nene se fastidia— le contesté yo—, porque mamá ha dicho que sólo seis centímetros.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.57)

Hay que esperar a la última novela, *Mejor Manolo* (2012), para encontrar un cambio en el habla del Imbécil, con el abandono de la tercera persona por la primera, lo que supone el resultado final del proceso de adquisición del habla infantil en relación con su proceso evolutivo como persona que se autorreconoce, que se identifica consigo mismo:

(81) Y fue entonces cuando el Imbécil soltó aquella frase bastante histórica:

— Éste no es. Yo no quiero.

Se hizo un silencio bastante sepulcral. No sólo porque por primera vez mi hermano no se iba a salir con la suya, sino porque también por primera vez en su vida había hablado como todo el mundo habla, en primera persona.

Hasta hacía tan sólo una hora, hasta que pisamos aquel pasillo verde, el Imbécil hablaba como los grandes artistas y como los políticos, como si fuera una autoridad dirigiéndose al pueblo, «el nene quiere un chino», «el nene tiene un pedo», «el nene no come verde», en fin, sus típicas declaraciones públicas.

(*Mejor Manolo*, 2012, p. 37)

Este doble proceso de evolución y maduración (lingüístico y personal) se enfoca desde una óptica del humor, puesto que Manolito interpreta que la excepcionalidad de su hermano menor, compartida con la excepcionalidad de los grandes hombres (hablar desde la 3ª persona), ha dado paso a la normalidad de hablar como todo el mundo habla (hablar desde la 1ª persona), invirtiéndose con ello los términos de la adquisición del lenguaje por parte del ser humano: 3ª persona > 1ª persona (aunque no

es lo normal para Manolito) → 1ª persona > 3ª persona (que sí es lo normal para Manolito).

En el ejemplo (82) resulta muy cómico poner como nombre propio a un conejo *cobejo* > *Cobejo* –según Manolito Gafotas, así lo llama su hermano el Imbécil–:

(82) El Imbécil se subió a una silla y metió dentro de la caja su Barbie
Sky-dancer.

—Toma, cobejo, juega.

Pero el conejo no se movió del sitio.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.64)

ya que no se trata tanto de un error fono-ortográfico de confusión entre (n) y (b), sino sobre todo de la reproducción de un error totalmente involuntario por parte de su hermano pequeño, debido a una circunstancia externa y trivial –nada lingüística– como es la mucosidad producida por un resfriado, según nos explica el propio Manolito Gafotas en el siguiente ejemplo:

(83) Pero volvamos al conejo. No le pusimos nombre porque a nadie se le ocurrió que un conejo tuviera que tenerlo. Bueno, le llamábamos Cobejo, porque así es como le decía el Imbécil, que, como siempre está acatarrado, los mocos no le dejan decir bien las palabras.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.65)

El ejemplo (84) nos presenta a un Manolito Gafotas muy concienciado, además de muy agradecido, con el problema tan grave que tiene con las 325 faltas de ortografía. Se trata de que en la parte titulada “Esto es solo el principio” al comienzo de la novela *Pobre Manolito*, aparece en letras cursivas dando el agradecimiento a su compañero Paquito Medina por la corrección de su texto en el siguiente paratexto:

(84) Antes de que se me olvide: quiero darle las gracias a Paquito Medina, que me corrigió las faltas de ortografía. Se había

ofrecido a corregírmelas la sita Asunción, pero yo no tenía ganas de que luego me pasara por el morro lo pedazo de bestia que soy; además, si le dejo el libro a la sita seguro que me lo cambia de tal manera que me lo convierte en La sirenita. Estoy seguro de que Paquito Medina nunca le dirá a nadie que me tuvo que corregir 325 faltas.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.12)

Por último, hemos de mencionar errores extraídos de las películas de Manolito Gafotas, donde la Luisa y la novia del tío Nicolás (tío materno de Manolito), cometen casos de vulgarismos fónicos por metátesis. Por ejemplo, en (85) la Luisa convierte el vocablo *milenario* en *minelario*:

(85) CATA: Has visto qué sitio más bonito! Si es que los chinos tienen un gusto...

LUISA: Un gusto minelario.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

En cuanto al ejemplo (86), nos encontramos con la conversión de *ejecutivos* en *equejutivos*, que es mucho más difícil de escribir:

(86) LUISA: Es un sistema muy avanzado que se ha impuesto entre la clase de los equejutivos americanos.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

Por último, si en la serie novelística la novia del tío de Manolito no habla español, en la segunda película destacan los errores comunes que pueden darse en una extranjera que habla español; así, el uso del verbo en infinitivo *tener* en lugar de la forma flexionada *tenemos*, o *comer* en vez de *comemos*; también el mal uso del morfema de género en sustantivos de cosa con género arbitrario o no natural, como *unos* por *unas*, *neveros* por *neveras* o *uvo* por *uva*; y el mal uso del artículo determinado, ya que hay ausencia del artículo, *caravana* por *la caravana*:

(87) Nosotros tener en caravana unos neveros.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

(88) En Noruega nosotros no comer uvos.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

3.2. Procedimientos léxico-semánticos

Tal como observa P. Barros (1990:260), las combinaciones inesperadas y sorprendentes de vocablos, la explotación oportunista del doble sentido de las palabras, el juego de la ambigüedad y de la polisemia, el aprovechamiento de los valores figurados ocasionales, apoyados tanto en el contexto situacional y cultural como en el verbal, son una fuente constante de creaciones humorísticas.

Son numerosos los fenómenos pertenecientes al nivel léxico-semántico que podemos ilustrar a partir de los ejemplos más relevantes, mostrados a continuación:

3.2.1. Creación léxica

El término *neologismo* puede ser entendido de dos maneras: 1) En un sentido general hace referencia a toda palabra de nueva creación; 2) en un sentido restringido alude sólo a las creaciones léxicas que se han extendido en toda la comunidad lingüística convirtiéndose en palabras del sistema de la lengua.

En este sentido, hablaremos de palabras de nueva creación por producción individual innovadora de E. Lindo, como, por ejemplo, los dos vocablos “tarajeta” y “taranrullo”, con fin de crear una resonancia fono-semántica divertida: “*Taran tarajeta... Colleja*” y “*Taran taranrullo...Capullo*” (*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.13); de neologismos generalizados por préstamo, sobre todo anglicismos provenientes del mundo de la publicidad comercial, muy abundantes en *Manolito Gafotas*; así,

Es un misterio tan grande como la fórmula de la coca-cola. (*Pobre Manolito*, 1995, p.47); Mi madre decidió que yo le regalara la película y que ella le compraría la Barbie voladora Sky-dancer y una pistola de ventosas. (*Los trapos sucios*, 1997, p. 17)

A) En primer lugar, analizaremos las palabras nuevas entendidas como creación personal de E. Lindo. En el ejemplo (89) se forma una nueva palabra *culitis* por derivación sufijal culta, mediante la unión del latín *culus* ‘culo’ y del griego *-itis* ‘inflamación’, con el significado de ‘inflamación de culo’:

(89) Se le había quitado bastante el color rojo y estaba más delgado porque en el hospital le habían contagiado una terrible culitis. [...] Cuando llegó la noche no pudimos hacer el famoso campeonato acuático de pedos en la bañera porque teniendo culitis, ya se sabe, detrás del efecto sonoro viene la realidad completamente cruda.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.64)

Efectivamente, según dicho contexto, podemos inferir que lo que quiere expresar Manolito es la palabra *colitis*, es decir, ‘inflamación de colon’; no obstante, dicha modificación ha sido deliberada por parte de la propia autora con la intención de crear una analogía insólita, basándose en la paronomasia de los términos. Así, tal como deduce Manolito, incurriendo en una etimología popular, la diarrea es la causa de la *culitis* = ‘culo’ + ‘inflamación’.

En cuanto al ejemplo (90), el vocablo *sinalábrico* ‘sin cable’ está formado con un prefijo, *sin-* y una base léxica alterada por error *alabre* por *alambre*, ya que lo correcto sería utilizar el término “inalámbrico” (‘sin alambre’) como nos está indicando el texto al designar un *teléfono inalámbrico*. Aunque es un error ortográfico bastante obvio por el referente *teléfono*, dicha anomalía creada por E. Lindo exige del receptor un restablecimiento del mensaje restaurándolo, para así recuperar el significado textual en clave de humor:

(90) [...] llevaba un reloj que tenía incorporado un teléfono
sinalábrico[...].

(¡Cómo molo!, 1996, p.146)

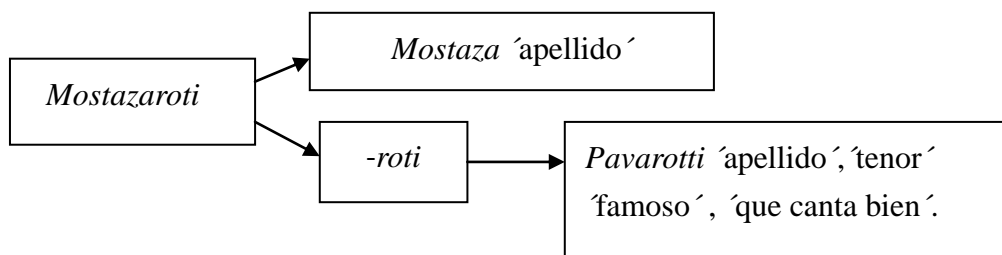
A continuación mostramos un caso de neología léxica por combinación de un sustantivo común convertido en antropónimo y un falso sufijo italiano -(r)oti. Así, en

(91)



(Figura 5. ¡Cómo molo!, 1996, p.103)

el término *Mostazaroti* cuenta con la palabra *Mostaza* como nombre propio –lo cual provoca un efecto muy cómico, al utilizar como apellido el nombre común referente a la planta y especia de la mostaza– y un sufijo, *-roti*, que inmediatamente asociamos por acronimia con el apellido del famoso tenor italiano L. Pavarotti. En italiano a los nombres muchas veces se les agrega sufijos (en singular y plural) que aportan una particularidad al apellido. Entre ellos encontramos los sufijos *-in*, *-ini*, *-ino*, *-etti*, *-etto*, *-allo*, *-illo* (‘pequeño’), *-etto* *-ello* *-etti* *-elli* (‘gracioso’), *-uccio* *-ucci* (‘pequeño’ y ‘gracioso’), *-one* *-otto* *-oni* *-otti* (‘grande’), *-accio*, *-astro*, *-aglia* (‘malo’, ‘feo’). Generalmente los plurales se utilizan con el propósito de dar al apellido un valor colectivo, es decir, indicando la pertenencia a un grupo familiar.



(Esquema 15.)

En cuanto al ejemplo siguiente, el (92) se encuentran dos vocablos que constituyen dos magníficos ejemplos de acronimia: *Rocanchel* y *S. Cavernabeu*, formados a partir de dos topónimos, que la autora quiere expresamente ubicar en la era de piedra, en la época de las cavernas, y que sólo aparecen en el siguiente dibujo (figura 6), donde la imagen se ve acompañada de un texto en donde se pone semióticamente en evidencia el juego de humor:

(92)

Antes de que existiera el Real Madrid, en la época de las cavernas, mis antepasados, los primeros García Moreno que habitaron el Planeta Tierra, salieron de su cueva y, contemplando el típico atardecer prehistórico, exclamaron:
—Algún día existirá el fútbol, y un equipo, el Real Madrid. Y no estaremos aquí para verlo.

(*Pobre Manolito*. 1995.n.24)



(Figura 6. *Pobre Manolito*, 1995,p.25)

Efectivamente, el primer vocablo *Rocanchel* está formado de *roca* y un falso

sufijo *-chel* del topónimo *Carabanchel* para evocar un lugar de la época prehistórica, tal como nos muestra la imagen de los antepasados de la familia García Moreno que habitaron Carabanchel Alto en plena fase de evolución biológica de la especie humana.

Respecto a palabra *Cavernabeu* es una acronimia formada a partir de *caverna* y un falso sufijo, *-abeu* de *Bernabéu*. Además, en la ilustración (S. CAVERNABEU), podemos establecer una relación metonímica con el texto escrito, donde se dice expresamente “el Real Madrid”, equipo de fútbol, cuyo estadio es el Santiago Bernabéu, todo un símbolo del madridismo como nuestro conocimiento del mundo nos informa.

Por otro lado, el ejemplo (93) nos presenta una creación léxica compuesta por dos palabras autónomas paronomásticas. La primera palabra *guardacalcetines* es transparente en su composición, ya que está basada en la estructura *verbo* más *sustantivo* (*guardar* + *calcetines*); en cuanto a la segunda palabra *guarracalcetines*, su composición es más opaca, puesto que no está claro si (*guarra* + *calcetines*) se refiere al verbo *guarrear* o al adjetivo *guarro/-a*. Posiblemente sea el segundo caso, el de adjetivo + sustantivo, el más defendible textualmente.

En cualquier caso, la creatividad sirve para producir un contraste de gran efectividad cómica al utilizar palabras fónicamente semejantes: *guarda* y *guarra*. Entre ellas se establece una relación por referente, ya que los calcetines huelen mal si no se extrema la higiene, y también una relación intertextual con el propio título de la novela, no en vano unos calcetines sucios y malolientes son trapos sucios. Por otra parte, en el ejemplo se ha hecho una lectura preferida, al entender necesariamente que la bolsa de tela para guardar calcetines es solo para los calcetines sucios y no para los lavados también:

- (93) Hicimos una bolsa de la tela de cuadritos y tuvimos que bordar la palabra: «Guardacalcetines». Todo el mundo se equivocó con las letras, a mí me salió «Guarracalcetines»

(*Los trapos sucios*, 1997, p.132)

Con respecto al vocablo *soperío*, formalmente puede estar derivado tanto de “sopa” ‘pedazo de pan empapado en cualquier líquido’ como de “sopero” ‘dicho de una cuchara, dicho de un plato, de una persona aficionada a la sopa’. El texto lleva a interpretarlo como una forma familiar de decir sopa, una especie de mezcla de varios restos de alimentos duros en un medio líquido.

En el ejemplo (94) la palabra *soperío* aparece por primera vez entre comillas angulares: «el célebre soperío», para designar ‘el pan o los bollos duros deshechos en leche con azúcar’:

- (94) A él siempre le gustan las cosas que se quedan duras, el pan o los bollos, para deshacerlos en la leche con azúcar. Es lo que él llama «el célebre soperío».

(*Manolito Gafotas*, 1994, p. 99)

Posteriormente, el término *soperío* ya queda especializado semánticamente como un plato favorito del abuelo consistente en “leche con galletas machacadas”, como en el ejemplo (95), donde incluso se nos da la definición del término como información metalingüística, basada en una sinonimia marcada por el signo igual. Obsérvese que ambos términos, el definido y la definición, vienen dentro del paréntesis:

- (95) Una vez metió una de las cajas en uno de los botes Molico de mi abuelo y se olvidó de retirarlo del armario de la cocina, y al darle mi abuelo vueltas a su *soperío* de por las noches (soperío=leche con galletas machacadas), el *soperío* empezó a crecer y se extendió por toda la mesa.

(*Manolito on the road*, 1998, p. 104)

En cuanto al ejemplo (96), en la última novela de toda la serie novelística, comprobamos que E. Lindo ya cuenta con que sus lectores saben lo que es el *soperío* y, por eso, no viene el término definido *soperío* dentro del paréntesis y seguido del símbolo igual, como en el ejemplo anterior, sino que da un paso adelante sacándolo del paréntesis y colocando la definición referencial del término en aposición explicativa entre paréntesis:

- (96) Aquella mañana, parece que lo estoy viendo, a mi abuelo se le cayó la cuchara llena de soperío (galletas y leche) de la mano [...]. (*Mejor Manolo*, 2012, p.14)

En el ejemplo (97), la palabra *manchurrón* es una forma aumentativa de *mancha*, que en un primer momento se refiere a la gran mancha que sigue al deshacerse un helado: “antes de que el helado te sorprenda a ti con un manchurrón”:

- (97) Sorprender al helado con un lametón, antes de que el helado te sorprenda a ti con un manchurrón.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.105)

Sin embargo, más adelante en el mismo texto, este término adquiere un nuevo significado metafórico que corresponde al vocablo “colleja”, expresado por medio de la misma fórmula que hemos visto en el ejemplo (98), entre paréntesis y el signo de igualdad: (“un manchurrón=una colleja”), para designar la marca dejada por el golpe que se da en la nuca con la mano:

- (98) Además, el manchurrón en mi casa está penalizado: «un manchurrón = una colleja»

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.105)

B) En cuanto a los neologismos generalizados por préstamo, sobre todo anglicismos provenientes del mundo de la publicidad comercial, encontramos abundantes ejemplos, igualmente. Cabe recordar que los anglicismos son muy

comunes en el lenguaje empleado por los adolescentes, debido a la influencia que los medios de comunicación nacionales y foráneos tienen sobre la manera de hablar y expresarse de este segmento de la sociedad; también son frecuentes en el lenguaje técnico (principalmente en ciencias e ingeniería), por los grandes aportes que los países de habla inglesa han hecho a la investigación científica y al desarrollo de las nuevas tecnologías.

Según M^a J. Rodríguez (2002:106), en España el uso del anglicismo es cada vez más frecuente tanto en la prensa como en la televisión, ya que los profesionales de la ironía y del humor han encontrado en el inglés un filón muy productivo.

Al respecto comenta D. Rodríguez (1999: 131):

El hecho de ser capaz de entender el uso expresivo del anglicismo presupone tres cosas al menos: el conocimiento del inglés por parte de un amplio sector de la población, que está en condiciones de apreciar el ingenio del juego de palabras; la complicidad entre artista o periodista y su público; y la confianza en el poder evocador de extrañeza y provocador de reacciones deseadas del anglicismo.

Hallamos un caso interesante en (99), donde no sólo se inserta el anglicismo *sit* (verbo 'sentarse') sino que también se adapta a la estructura sintáctica del español la orden de sentarse a la perra *Boni*. En efecto, mientras que el primer enunciado: "*Boni, sit*" es plenamente inglés y se traduce al español por «*Boni, siéntate*» o «*siéntate, Boni*», en el segundo: "¡*Boni, que te sit!*", es decir, «*Boni, que te sientes*», se ve claramente una incrustación de un término léxico inglés en un discurso español, con un orden sintáctico plenamente español. Se aprecia, por tanto, una mixtura de códigos. Además, el hecho de que al final se repita «¡Que te sit, te estamos diciendo!» por parte de Manolito y el Ímbecil, crea un efecto paródico, no exento de cierta burla por parte de E. Lindo:

(99) La *Boni* movía la cola con la mirada fija en la gamba. La Luisa decía: — *Boni, sit*.

Y la *Boni*, nada. La Luisa repetía la orden lo menos cuarenta veces y lo único que conseguía es que la Boni pegara saltos para pillar la gamba.

¡*Boni, que te sit!* — decía la Luisa ya harta, y para ayudarla en su educación pedagógica, yo y el Imbécil gritábamos con ella: «¡*Que te sit*, te estamos diciendo!»

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.109)

En los ejemplos (100) y (101) podemos observar el anglicismo *reality-show* y su adaptación progresiva a la fono-ortografía española. Así, en (100) el término *reality-chows*, es un caso de grafía fonética, donde se refleja muy bien cómo se pronuncia tal término. Asimismo, se encuentra en paralelo una transformación gráfica típica de (*sh*) en (*ch*): (*show* → *chow*):

(100) Luego, salieron los clásicos superhéroes, unos niños que iban disfrazados de *reality-chows* con cuchillos clavados en la espalda, otros que iban de bollicaos.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.111)

Con respecto al ejemplo (101), comprobamos incluso una españolización más patente de la grafía fonética, acorde con la pronunciación vulgar de estos vocablos: *reality* pasa a escribirse tal cual se pronuncia como *realiti* y *chows* se convierte en *chous* (*shows*→*chows*→*chous*), en el mismo sentido. Cabe mencionar que la entrada *show*, que presenta dos acepciones: ‘espectáculo de variedades’ y ‘acción o cosa realizada por motivo de exhibición’, está registrada en el *DRAE*²³ en cursiva con la grafía inglesa, sin adaptación alguna a la española:

(101) Me dijo que nuestras historias competían con los *realiti-chous* de la tele, con las películas de sexo y violencia, con la carnaza.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.12)

Con frecuencia, la utilización de las voces extranjeras sirve para sorprender o divertir a los receptores. En el siguiente caso, la incorporación de la expresión inglesa —por cierto, homónima de la española—, establece una ruptura de códigos con efecto cómico, por resultar insólita e inesperada en un abuelo de estrato social bajo (obrero) y de un barrio popular periférico de Madrid (Carabanchel Alto):

(102)El camarero salió y le dijo a mi abuelo:

—Abuelo, para ver animales lleve al niño al zoo, esto es una cafetería.

Y dijo mi abuelo sin quedarse atrás ni un instante:

—Yo estoy con mi nieto en la calle y de la calle a mí no me echa ni usted ni el alcalde que se presentara aquí in person.

Mi abuelo soltó lo de in person y se quedó tan pancho; él nunca se da importancia.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.21)

Sin embargo, dicha incorporación consideramos que ha sido hecha deliberadamente por parte de la propia escritora, ya que se desea hacer hincapié en una cierta actitud de superioridad asociada al empleo de términos extranjeros, como así nos lo confirma indirectamente la observación del propio Manolito Gafotas “Mi abuelo soltó lo de in person y se quedó tan pancho”, ya que permite inferir ‘sin darle ninguna importancia al hecho de saber inglés, que sí lo tiene, por supuesto, y máxime en un barrio como este donde nadie lo sabe y en un abuelo’.

De modo similar, en el ejemplo (103), también se recurre al término inglés sinónimo del español (*boss* — *jefe*), que sirve a la autora para marcar el término español con un *plus* de prestigio que le aporta precisamente el anglicismo; por ello, emplea y no por casualidad *boss* en inglés primero y luego *jefe* en español, imitando una conversación típica cinematográfica que, a su vez, evoca una figura mítica del rock americano, Bruce Springsteen:

- (103) Me quedé dormido y aquella noche soñé que yo era un gángster y que estaba vestido con un traje oscuro con rayas blancas y sombrero y zapatos a dos colores. El Orejones era el camarero del bar y yo chasqueaba los dedos para que me trajera otra copa. A mi lado estaba la Susana, vestida con un traje largo, y me decía:
- Siempre te he preferido a ti, Manolito.
- Tu inteligencia no se puede comparar a ninguno de los de la banda. Por algo eres el boss, el jefe.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.66)

A diferencia del caso anterior donde se usa el anglicismo como marca de prestigio, ahora en el ejemplo (104) se pone de manifiesto el uso más o menos coloquializado de este como marca de modernidad. Modernidad que con mucha ironía vuelve a invocarse al final del ejemplo, cuando se dice “en el mundo actual los ceros no están de moda y hay que poner: *el niño no progresa adecuadamente*”. La ironía se sustenta en el uso de la expresión eufemística para el cero (el suspenso):

- (104) Ella no hubiera soportado la idea de que fuera otra la encargada de escribir en nuestro boletín los suspensos. Es su hobby. A otras personas les gusta el fútbol, a otras el cine, a mi *sita* estampar ceros, aunque dice, con mucha tristeza, que en el mundo actual los ceros no están de moda y hay que poner: *el niño no progresa adecuadamente*.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.103)

El anglicismo también permite ser utilizado para crear una expresión hiperbólica y por ello cómica:

- (105) No veas la bronca que me cayó; todavía me tiemblan las piernas.
- Y no sólo fue la bronca; mi madre me puso el castigo más terrible de la historia del rock and roll.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.13)

En cuanto a la superconocida sigla norteamericana CIA (*Central Intelligence*

Agency), ya convertida en palabra, se utiliza también con fines cómicos, un tanto crítico-irónicos, para hiperbolizar las cualidades como espía de la madre de Manolito y lo que se pierde tal prestigioso organismo al no contratarla:

(106) Ya te digo, mi madre no trabaja en la CIA porque los americanos no le han dado una oportunidad, pero es una espía de primera calidad.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.93)

El léxico de Manolito Gafotas ha ido evolucionando con el tiempo e incorporando nuevos anglicismos propios de las nuevas tecnologías. En este sentido, cabe destacar tres términos: *Facebook* (fundado en 2004), *Twitter* (en 2006), *WhatsApp* (en 2009), tomados todos ellos de la última novela de la serie, *Mejor Manolo*, publicada en 2012. Recordemos que la penúltima novela que precede a esta es, *Manolito tiene un secreto*, publicada diez años antes en 2002.

Estos tres términos de los ejemplos (107) y (108) son propios del ciberlenguaje en cuanto que designan dos redes sociales y una aplicación de *chat*:

(107) La Constitución Española no permite que el Imbécil tenga un perfil en facebook, por si se envicia, pero el Imbécil, que es un niño que nunca ha conocido los límites constitucionales, se abrió un perfil a nombre de mi abuelo en facebook y otro en twitter, porque mi abuelo a casi todo nos dice que sí y le dejó, aunque no haya llegado a enterarse de lo que es abrirse un perfil.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.63)

(108) A lo mejor cuando a la Chirli le venga la regla se llevará que las madres tengan la charla típica con sus hijas por WhatsApp y así se evitan tener que mirarse a la cara.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.79)

Además de la incorporación de anglicismos, también cabe mencionar otras expresiones, en este caso latinas, que permiten crear un efecto cómico. Así, en el

ejemplo (109) la expresión latina *ipso facto* ‘por el hecho mismo, inmediatamente, en el acto’ provoca cierta extrañeza por ruptura de registro, al mismo tiempo que sirve para crear una expresión hiperbólica muy graciosa “si el Papa nos conociera nos contrataría «*ipso facto*»”:

(109) La puerta del salón se abrió y empezamos a cantar nuestro
Cumpleaños Feliz. Lo hacíamos mejor que los niños cantores del
Papa; si el Papa nos conociera nos contrataría «*ipso facto*»

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.130)

En el ejemplo (110), se aprecia una contaminación por calco del francés. El enunciado «ya lo vi», en un primer instante, se entiende como un discurso propio de la Luisa, presentado entre comillas angulares:

(110)De pronto, me pareció tener un «ya lo vi» como dice la Luisa.
Un «ya lo vi» consiste en estar viviendo algo que te parece que
ya has vivido o en años pasados o en anteriores reencarnaciones.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.35)

Pero, posteriormente, podemos interpretarlo como una traducción al español de la expresión francesa «Déjà vu», de modo que ‘ya ha visto’ se convierte en «ya lo vi». Además, dicha connotación francesa deja entrever una intención paródica de E. Lindo mediante las observaciones ingenuas de Manolito hacia la Luisa, una vecina de lo más cursi.

Con respecto al corpus televisivo, podemos citar el ejemplo (111), donde la incorporación del anglicismo establece una ruptura de registro, además de falta de adecuación situacional, que aporta gran comicidad. Según el contexto, se trata de una cata ciega que sólo consiste en algo tan cotidiano y anodino como es elegir dos tipos de aceitunas entre el táper rojo y el táper verde (obsérvese en la figura 7). No obstante, Paquito Medina como árbitro de este concurso adopta una actitud importanciosa

haciendo una interpretación simultánea en inglés ante un público de barrio muy familiar, lo que provoca cierta perplejidad al escuchar innecesariamente un habla tan repipi y falta de espontaneidad, tal como podemos observar en la conversación entre Catalina (madre de Manolito) y Manolito:

(111) PAQUITO MEDINA: Taper rojo, un punto. Red taper, one point. Siguiendo

PAQUITO MEDINA: Taper verde, un punto. Green taper, one point. [...]

CATALINA: Muy rico, tu amigo, pero ¿por qué lo repite todo en inglés?

MANOLITO: Sólo lo hace para dar envidia. Es su misión en este mundo.

PAQUITO MEDINA: And the winner is... Y el ganador es.....Por mayoría simple y cualificada el taper verde, green taper que corresponde a El Imperio de la Aceituna. (La transcripción de la banda sonora es nuestra)

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio II)



Figura 7. Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio II.

Lo mismo ocurre en el ejemplo (112), donde la utilización del vocablo inglés no sólo sirve como marca de prestigio, sino que se pronuncia por parte de Paquito

Medina con refuerzo enfatizador: [la hora de Greeeeenwhich], lo que hace que Paquito se distinga de entre todos sus amigos, dado que si la hora de Greenwich alude a ‘un tiempo de referencia del mundo occidental’, aplicado al personaje en cuestión implica que Paquito Medina también es un ‘alumno ejemplar de clase’:

(112)PAQUITO MEDINA: El mío, en cambio, funciona perfectamente, y lleva la hora de Greenwhich.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio XI)

En cuanto a la primera película, se hace uso de un extranjerismo de origen japonés para criticar sutilmente y hacer observaciones irónicas, dado que la imagen de la madre de Manolito es opuesta a la de una *geisha*, quien simboliza el estereotipo de mujer dócil oriental, apacible, con un carácter muy suave. Recordemos al respecto que en el *DRAE*²³ la entrada *geisha* – registrada en cursiva, sin adaptación fonética al español, al presentar la grafía (*sh*)–, significa ‘en el Japón, muchacha instruida para la danza, la música y la ceremonia del té, que se contrata para animar ciertas reuniones masculinas’:

(113) MANOLO (EL PADRE DE MANOLITO): ¿Qué pasa, suegro, cómo se ha portado su hija?
ABUELO: Como la seda, ya la conoces. Tiene un carácter que parece una geisha.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

En el ejemplo (114), el empleo del vocablo *brother* por parte de Yihad, tiene valor de marca jergal de habla juvenil entre colegas de barrio urbano de la gran ciudad, además de cierta intención achulada por su carácter más o menos macarra. Por otra parte, también podría considerarse como una imitación jergal de las pandillas y grupos afroamericanos “*Hey, brother!*”:

(114) OREJONES: ¿Y yo también podré ir a la cárcel cuando sea

mayor?

TATO (HERMANO DE YIHAD): Hombre, Orejones, eso depende de ti.

YIHAD: Lo mejor es atracar un banco, ¿verdad, brother?

TATO: Di que sí, hermanito, un buen atraco... Eso es lo mejor.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

También se encuentra una voz cuyo étimo es chino: *kaolín* en el ejemplo (115), que a su vez ha sido introducido en la lengua española desde el francés. En la entrada correspondiente del *DRAE*²³, el término *caolín* (del fr. kaolin, y este del chino *kaoling*, de *kao* (‘alta’) y de *ling* (‘colina’), es decir, nombre del lugar donde se encontró) hace referencia a la ‘arcilla blanca muy pura que se emplea en la fabricación de porcelanas, aprestos y medicamentos’. La comicidad que se desprende de este ejemplo se encuentra en la falsa interpretación etimológica (por etimología popular) del término *futbolín* en relación con la palabra *Ka-OLín*, sobre la base fónica *lin*:

(115) LUISA: ¡Has visto Porcelana Ka-OLín!

MANOLO: Es que todo lo que acaba en “lin” es chino, como el futbolín.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

En la misma película encontramos que el uso del anglicismo puede servir de piropo fingido basado en un principio de cortesía. Tal como podemos observar en el ejemplo (116), Bárbara no pronuncia la expresión inglesa al modo inglés, sino que la pronuncia mal de manera que suena muy próxima a la palabra [*caca*], por lo que Cata se ve en la necesidad de corregirla amablemente fingiendo agradecer el cumplido que ha querido dedicarle y también disimulando no querer afrentarla haciéndole ver su ignorancia lingüística:

(116) CATA: Estás... estás guapísima!!!

BÁRBARA (LA MADRE DEL OREJONES): Gracias querida, tú también estás ... como un *Plumcake* [*plumcaki*] . Toda frutas del bosque...

CATA: No, como un *Plumcake* [*Plumqueik*], que para los tiempos que vivimos no está mal.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)



Figura 8. *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II
(Izquierda: Cata; derecha: Bárbara; en medio Manolito)

3.2.2. Términos hipocorísticos

En relación con el lenguaje humorístico, se han de mencionar los abundantísimos términos hipocorísticos presentes en *Manolito Gafotas*, es decir, las formas diminutivas, abreviadas –diríamos que infantiles–, usadas con función cariñosa, familiar o eufemística. Es el caso, por ejemplo, de *sita*, por ‘señorita’ del ejemplo siguiente:

- (117) La sita Asunción, fuera de sus casillas, dio tres punterazos en la mesa y eso nos hizo acordarnos en masa de que estábamos en el colegio, en una clase y con una sita despiadada: la sita Asunción.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.105)

Vemos cómo la palabra *señorita* según la definición del *DRAE*²³, hace referencia a ‘tratamiento de cortesía que se da a maestras de escuela, profesoras’ y a ‘término de cortesía que se aplica a la mujer soltera’. A nuestro parecer, el empleo de la *sita* antepuesto a “la *sita* Asunción” funciona casi como un apodo en las novelas y en las teleseries. Semánticamente recoge ambas acepciones lexicográficas ya que es una profesora soltera, y formalmente reproduce la forma de pronunciación propia de un niño, con un uso antepuesto que le da, además, un sabor popular muy gracioso a la fórmula de cortesía.

En efecto, la *sita* casi se convierte en un sobrenombre propio de *Asunción*, que, solo y exclusivamente en la teleserie, podemos escuchar por boca de Catalina junto a la forma apocopada del antropónimo: *Asun(ción)*:

(118) CATALINA: si tienes alguna duda, se le pregunta a la sita Asun.
(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IX)

Por el contrario, en el ejemplo (119), la psicóloga del colegio llamada Esperanza rechaza este tipo de tratamiento hipocorístico porque es signo de inmadurez e infantilismo en alumnos de Primaria. Por lo tanto, en vez de “la *sita Espe*” tal como la llama Manolito, es preferible un tratamiento más formal acorde con la edad del alumnado y el lugar académico, no familiar donde se está. Obsérvese que se da, como en el ejemplo anterior, una forma apocopada del antropónimo: *Esperanza* > *Espe*, precedida de la fórmula de cortesía sincopada: *señorita* > *sita*:

(119) Mi madre me llevó a la psicóloga, que aunque se llama la sita Espe, dice todo el rato; «Lláname Esperanza», pero eso en mi colegio no cuela; si te llamas Esperanza serás hasta que te mueras la sita Espe, y si no, no haber nacido, se siente.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.28)

Este mismo pasaje, también lo hemos encontrado en el discurso televisivo,

estableciéndose una intertextualidad semiótica en forma de diálogo con la *sita Espe(ranza)*:

(120)ESPERANZA: Bueno, Manolito, por qué no me cuentas cosas de tu vida, lo que quieras.

MANOLITO: Vale, ¿desde el principio de los tiempos o desde cuándo?

ESPERANZA: Hombre, que no hace falta que te vayas tan atrás.

MANOLITO: Pues, verás, *sita* Espe.

ESPERANZA: Oye, que yo no soy ninguna sita, ni me llamo Espe. Llámame Esperanza.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV)

En el colegio de Manolito las dos principales maestras reciben el tratamiento familiar de la *sita* + *nombre de persona* o *antropónimo*, que sirve, por otra parte, como recurso caracterizador de dichos personajes. Paralelamente, encontramos un término sinónimo más habitual y corriente en el uso del español, como es el término *seño* por apócope de *señorita* para hacer referencia a la maestra de Infantil y Primaria —sobre todo de Infantil—, pero que curiosamente sólo se emplea en *Manolito Gafotas* para referirse a la profesora del hermano de Manolito, el Imbécil, que también se escribe en cursiva:

(121) —Gracias, Manolito— me dijo la seño y me dio un beso. No es por presumir pero creo que me estaba convirtiendo en su héroe y era una sensación muy agradable porque la seño de mi hermano está bastante potente.

(¡*Cómo molo!*, 1996, p.168)

Sin embargo, en la misma obra, ¡*Cómo molo!*, más adelante, encontramos la palabra completa: “señorita” en boca de Manolito, como figura en el siguiente fragmento, ya sin cursiva porque es el término propiamente dicho; por consiguiente, ni *seño* ni *sita*, que estos sí vienen en cursiva al considerarse términos abreviados

hipocorísticos:

(122) Sólo mi abuelo está enterado de todo lo que me gusta la señorita Estrella. Me gusta más que cualquier bollo de la señora Porfiria, para que te hagas una idea.

(¡Cómo molo!, 1996, p.171)

Por otra parte, también los vocablos familiares empleados en diminutivo permiten lograr un efecto humorístico, dado que en el ejemplo (123), cuando Manolito adjunta el sufijo diminutivo al vocablo *abuelo* en *abuelito* + *querido* para mostrarle su cariño, se evidencia al mismo tiempo cómo dicho tratamiento le resulta al abuelo rechazable, ya que lo considera demasiado empalagoso, no propio de hombres con pelo en pecho (esto es, de machotes):

(123) Dijo mi abuelo:

—Ya hemos cumplido con nuestras obligaciones; ahora vamos a darnos un garbeo por la Gran Vía, Manolito.

Y yo le contesté:

—Vale, cómo mola, abuelito querido.

Bueno, no le dije abuelito querido. Si le llego a decir «abuelito querido» a mi abuelo, me manda con suma urgencia a que me den un electroshock.

(*Manolito Gafotas*, 1994, pp.16 y 17)

Sin embargo, sí que se utiliza en algunas ocasiones la forma apocopada y cariñosa de *abu* por *abuelito*, pero compensada muy cómicamente por un vocativo que le sirve a Manolito de elogio bastante peculiar, puesto que alude a la enfermedad de agrandamiento de próstata que padece su abuelo para crear el nombre vocativo de *superpróstata* cuando se dirige al *abu*:

(124) MANOLITO: Abu, abu, muchas gracias, que haría yo sin ti, Superpróstata.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I.)

En el ejemplo (125) Manolito utiliza de forma atenuante o eufemística el

diminutivo con el fin de provocar la compasión de su madre y pedirle que le libere de ir al colegio. Con ello, se muestra, al mismo tiempo, el gracejo proveniente de un empleo del lenguaje poco habitual en un niño, consistente en crear un distanciamiento tal que parezca que habla con voz de otra persona:

(125) Llamó a su madre ese niño —yo— y le dijo:

—Mamaíta querida, creo que me está subiendo la fiebre por momentos.

Y la madre del niño, la mía, me tocó la frente y me contestó con cruel indiferencia:

—Manolito, vístete que llegas tarde.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.77)

Existen, igualmente, casos donde se tratan hipocorísticamente los nombres propios de los personajes mediante el empleo de la forma diminutiva. Por ejemplo, nuestro protagonista *Manolito* es aparentemente un diminutivo de *Manolo*, aunque según la observación de W. Beinhauer (1968: 242), esta última forma en realidad consiste en una regresión jergal secundaria de *Manolito*: *Manuel* > *Manolito* > *Manolo*.

También el ejemplo (126), donde el nombre *Paquito* parece ser un diminutivo hipocorístico de *Paco*, que podría como en el caso anterior contener otra regresión jergal secundaria de *Francisco*: *Francisco* > *Paquito* > *Paco*:

(126) Nuestra única salvación se llamaba Paquito Medina.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.78)

El ejemplo (127) presenta ambas formas: la no abreviada y la abreviada diminutiva con actualización de tratamiento cariñoso, que, además, resulta homófona [Cati / Katy] y en alguna ocasión también homónima (Catalina / Cati) de la voz inglesa *Katy*. Así, *Catalina* > *Cati* > *Katy*:

(127)Y aunque la bautizaron con el nombre de mi madre, *Catalina*, y mis padres querían que la llamáramos *Cati*, y la Luisa le hizo una sábana en la que se lee «*Katy*», ya nadie la llama por su verdadero nombre y en todo Carabanchel es conocida como la Chirli, una niña bastante prodigiosa.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.15)

Como puede verse *la Chirli* es la adaptación al español vulgar del nombre de la famosa niña prodigio norteamericana Shirley Temple.

3.2.3. Polisemia y homonimia

Como dice M^a A. Penas (2009), el tipo de ambigüedad más importante es el que se deriva de factores semánticos provenientes de la polisemia y de la homonimia. La polisemia consiste en que una misma forma (hablada y escrita) tenga diversas acepciones o sentidos que están relacionados por un origen etimológico común: *gordo* (Del lat. *gurdus*, voz de or. hisp.): 1. adj. De abundantes carnes. 2. adj. Muy abultado y corpulento. 3. adj. *pingüe* (|| craso y mantecoso). Carne gorda. 4. adj. Que excede del grosor corriente en su clase. Hilo gordo Lienzo gordo. 5. adj. Muy grande, fuera de lo corriente. Ha tenido un accidente gordo. 6. adj. ant. Torpe, tonto, poco avisado. 7. m. *sebo* (|| grasa que se saca de los animales herbívoros). 8. f. Méx. Tortilla de maíz más gruesa que la común. 9. f. coloq. p. us. perra gorda.

Con la homonimia se hace referencia, o bien a una misma o parecida forma (hablada y/o escrita) que posee dos o más significados diferentes al no encontrarse relacionados etimológicamente –se trata de la homonimia diacrónica: *vino* de ‘beber’, *vino* de ‘venir’, *ojear* de ‘ojo’ y *hojear* de ‘hoja’–, o bien, a una misma o parecida forma (hablada y/o escrita) que posee dos o más acepciones o sentidos tan distanciados entre sí, que se consideran ya funcionalmente homónimos –se trata de la

homonimia sincrónica: *sobre*, preposición; *sobre*, sustantivo; *cardenal*, cargo eclesiástico; *cardenal*, hematoma—.

En efecto, podríamos mencionar los dos ejemplos (37) y (75) expuestos anteriormente como casos homófonos. En apariencia se trata de un equívoco ortográfico, no obstante, vemos que la propia autora finge confundir la grafía muda (h) entre *HAMPA* y *AMPA* para generar dos significados completamente diferentes:

(37) Eso de que en la poesía el Orejones dijera que no le dábamos nuestro voto no fue idea del propio Paquito Medina, sino de la Asociación de Padres y Madres de Alumnos, que dijo que no había que politizar el acto, y a nosotros lo que nos diga el HAMPA va a misa, porque como no sabemos lo que es eso de politizar un acto, pues la verdad es que nos chupa (bastante) un pie.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.62)

Lo mismo ocurre en el ejemplo (75), donde se halla un error típico basado en una relación de homonimia *ola*-**hola*:

(75) Ola, Gafotas: No me acuerdo ni un día de ti. [...]

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.28)

Un interesante ejemplo lo tenemos en

(128) Yihad quería regalarle la bolsa a su hermano, el de la cárcel, y le bordó la palabra: «Lima's», porque dice Yihad que si su hermano no se fuga es porque no quiere darle un disgusto a su madre, pero no porque no sepa.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.133)

donde se puede observar el efecto lúdico producido por el empleo de la palabra *lima* que registra en el *DRAE*²³ significados pertenecientes a ámbitos distanciados, tales como: *lima*¹, fruto del limero (...); *lima*², instrumento de acero templado, con la

superficie finamente estriada en uno o en dos sentidos, para desgastar y alisar los metales y otras materias duras; *lima*³, Madero que se coloca en el ángulo diedro que forman dos vertientes o faldones de una cubierta, y en el cual se apoyan los pares cortos de la armadura.

Dado el contexto de “cárcel” y “fuga”, en el texto se actualiza *lima*², ya que designa el instrumento que normalmente ha servido y sirve todavía en algunos casos para fugarse de la cárcel.

En cuanto al ejemplo siguiente:

- (129) —¿Qué ha pasado, Mostaza? — dijo la *sita* gritando entre el jaleo que se había montado.
—Que tengo un pollo, sita— dijo Mostaza mirando al suelo, mientras las carcajadas volvían a oírse tan fuertes como la primera vez.
—¡No se dice que tengo un pollo, hombre!— le gritó la *sita*.
—Es que no conozco otra forma de decirlo— dijo Mostaza, que seguía mirando para abajo.
—Lo que tienes es una flema, que no sabéis ni hablar. ¡Vete al baño a aclararte la garganta!— Mostaza se fue y la *sita* se dirigió a nosotros. —Y vosotros no os riáis que sois todos iguales, delincuentes.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.98)

la expresión *tener un pollo* a simple vista puede producir cierta ambigüedad puesto que el término polisémico *pollo* tiene varios sentidos al registrar ocho acepciones el *DRAE*²³: 1. Cría que nace de cada huevo de ave y en especial la de la gallina; 2. Gallo o gallina joven; 3. Carne de pollo, 4. Cría de las abejas; 5. Lío, escándalo; 6. Ave que no ha mudado aún la pluma; 7. Hombre joven; 8. Escupitajo, esputo.

El texto nos lleva a interpretar la expresión coloquial *tener un pollo* como una impropiedad semántica de la acepción 5. Lío, escándalo. Es decir, ‘tener un lío’ con el sentido de ‘tener un problema con o en la garganta’, ya que lo que tiene es *una flema*.

Se evidencia al mismo tiempo que a la *sita* Asunción dicha expresión le resulta reprobable por ser demasiado coloquial –incluso totalmente inadecuada– al emplearla en un lugar académico.

En cuanto a la polisemia del ejemplo que sigue:

(130)El presentador era el director de la Guardería «El Pimpollo», que
está al lado de mi casa.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.110)

Encontramos que el nombre de la Guardería «El Pimpollo», presenta un espectro semántico con cinco acepciones, las cuales hacen referencia respectivamente a: 1. Pino nuevo, 2. Árbol nuevo. 3. Vástago o tallo nuevo de las plantas, 4. Capullo de rosa o rosa por abrir, y 5. Niño o joven que se distingue por su belleza, gallardía y donosura. Igualmente, se registra en el *DRAE*²³ la expresión coloquial *pimpollo de oro* con el significado de ´niño o joven`.

Mientras que el significado ´niños` se corresponde perfectamente con el referente de la Guardería infantil, cabe mencionar que la novela hace también un juego de palabras con el último componente morfológico del término compuesto *pimpollo* (*pino* + *pollo*), ya que el contexto situacional en el que se inscribe el ejemplo (130) hace referencia expresa a un carnaval donde todos los niños se disfrazan de aves, que permite interpretar adecuadamente este ejemplo:

cuando llegamos al colegio nos quedamos alucinados: en la puerta estaba Yihad vestido con unas plumas que parecía una gallina, estaba el Orejones que parecía un pavo, la Susana parecía un avestruz, Paquito Medina un pelícano, y así hasta treinta y tres. No había dos pájaros iguales. Bueno, sí, el Imbécil y yo: Esos pingüinos tan ricos.

(*Manolito Gafotas*, 1994,p.107)

Otro caso similar lo tenemos en el ejemplo (131), donde encontramos el nombre

del bar, *El Tropezón*, un vocablo que puede significar espacialmente ‘Acción y efecto de tropezar en dicho local’ o culinariamente ‘Aquello en que se tropieza’, dado que en la cuarta acepción del *DRAE*²³ el término *tropezón* hace referencia al ‘pedazo pequeño de jamón u otro alimento que se mezcla con las sopas o las legumbres’:

(131)Nuestros pasos no se encaminaban hacia el Santiago Bernabéu,
sino hacia el bar El Tropezón, que es el bar más famoso de mi
barrio.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.26).

Además de los nombres de establecimientos –*El Pimpollo* y *El Tropezón*–, también se han de citar los casos de antropónimos creados a partir de nombres comunes que producen un efecto divertido y cómico, por proceder de la esfera vegetal y culinaria. Así, por ejemplo, los términos *manzano* y *mostaza*, que denotan respectivamente: ‘Árbol de la familia de las Rosáceas (...)’, y ‘Planta anual de la familia de las crucíferas (...)’. La sorpresa se produce cuando ambas denominaciones del mundo vegetal no se emplean como sobrenombres o apodos sino como nombres propios de persona, dándose, además, la circunstancia de que si fueran usados como sobrenombres o apodos estarían muy bien vistos y aceptados en el colegio por parte de los niños:

(132)Mostaza preguntó si Manzano²³ era un mote, y la sita le dijo que no se hiciera el gracioso. No se da cuenta la sita de que Mostaza siempre habla en serio y de que además está muy concienciado con esta problemática de los motes, porque en mi colegio todo el mundo que es un poco importante tiene uno, así que la gente da por descontado que Mostaza es un mote, porque Mostaza en mi colegio es bastante importante por ser el niño cantor; pero no, aunque lo parezca, Mostaza es un apellido de verdad. Es el apellido de su padre, que es un señor que Mostaza no conoce,

²³ No obstante, cabe mencionar que dicho nombre hace referencia al político J. M^a. Álvarez del Manzano, quien fue alcalde de Madrid durante doce años, desde 1991 hasta 2003.

porque fue un señor que después de decirle: «Toma, hijo, mi apellido», dijo adiós muy buenas y nunca más se supo.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p. 69)

En cambio, en el ejemplo

(133) Su madre era Joaquina, alias *la Ceporra*; mi abuelo la conocía.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.54)

el nombre *la Ceporra* sí que es un sobrenombre o apodo, que aporta dos acepciones diferentes, tal como recoge el *DRAE*²³, con respecto al vocablo *ceporro*: ‘Cepa vieja que se arranca para la lumbre’ y coloquial ‘Persona torpe e ignorante’. En el ejemplo que nos ocupa, aunque preferentemente se activa la segunda acepción, no ha de desestimarse del todo la primera, puesto que Joaquina es una mujer mayor de campo, concretamente de Mota del Cuervo.

En cuanto al ejemplo siguiente:

(134)—¡Nunca serás el capitán América! ¡Lo único que puedes ser en tu vida es el capitán *Merluza*! ¡Todo el mundo te conocerá como el capitán *Merluza*! Es que a su padre todos los del bar *El Tropezón* le llaman *Merluza*, no precisamente porque sea pescadero.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.41)

volvemos a un término de la esfera de los alimentos —como antes *Mostaza* e indirectamente *Manzano*—, inserto en la expresión *El Capitán Merluza* a modo de un alias o apodo que permite acceder a dos interpretaciones diferentes: una primera por denotación que no se activa en el ejemplo: ‘el capitán de oficio o afición a la pesca de merluzas’, y otra por connotación, de uso coloquial, que es la que se activa en el texto: ‘el capitán aficionado a beber’, ‘el capitán embriagado o borracho’, dado lo que expresa el propio Manolito: “no precisamente porque sea pescadero”.

Este mismo motivo se retoma diez años más tarde en un diálogo televisivo de 2004, perteneciente a la escena de la figura 9:



(Figura 9. Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV.)

que seguidamente reproducimos:

(135) ESPERANZA: Por qué a tu padre le has puesto una botella en la mano?

YIHAD: Pues...

DIRECTOR del colegio: no entremos en detalle s si no es necesario, eh.

El OREJONES: ¿Qué es el padre de Yihad, ¿camarero?

MANOLITO: No lo sé, pero le llaman el Merluza.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV)

donde se ve un dibujo pintado por Yihad con una mujer (su madre) y un hombre (su padre) que porta una botella en la mano izquierda. Con ello, se expresa una relación metonímica de “continente por contenido”: ‘botella’ por ‘bebida’, que representa semióticamente la afición de beber (beber ‘alcohol’) de su padre. Y esto se ve confirmado por el hecho de manifestar Manolito el apodo por el que es conocido el padre de Yihad “el Merluza”, de forma muy inocente al no excluir el significado

denotativo de merluza, como pescado, exactamente según el *DRAE*²³, en su primera acepción: ‘Pez teleósteo marino, anacanto, muy apreciado por su carne, de color gris plateado, que alcanza hasta un metro de longitud, de mandíbula prominente y dientes finos, y que abunda en las costas de España’.

Por otra parte, encontramos casos en los que la duplicación de una misma palabra o un mismo enunciado puede ofrecer un doble sentido, según la intención y la actitud que adopta el hablante con el fin de lograr un efecto cómico, humorístico. Al respecto, J. Antonio Mayoral (1994:118) observa que el efecto discursivo de la reiteración de una misma palabra –o si se prefiere, el efecto de tal “juego de palabras”– radica, como es natural, en el contraste que se genera entre el fenómeno de asociación de significantes idénticos –o casi idénticos, según se verá–, y el fenómeno aparejado de asociación de significados distintos.

Así, en el ejemplo:

(136)—[...] Me he puesto supermoreno, tío. En Carcagente te pones cinco minutos al sol y ya estás negro. Y tú, tío, ¿estás negro?

Sí, estaba negro, negro de escucharle. Pero el Orejones no estaba dispuesto a dejarme en paz. Necesitaba a alguien con quien tirarse el rollo de su veraneo de las narices.

(¡Cómo molo! ,1996, p.119)

la locución verbal *estar negro* presenta un doble sentido: ‘estar muy bronceado, muy moreno’ y ‘estar muy irritado, muy enojado’. La repetición del mismo enunciado “estar negro” en boca de dos emisores distintos permite el juego verbal entre un sintagma verbal perteneciente al discurso libre y coloquial: ‘estar muy tostado’, dicho por el Orejones, referido a *sol*, y una locución verbal perteneciente al discurso repetido y coloquial: ‘estar muy harto’, dicho por Manolito, referido a *escuchar*.

Por lo tanto, vemos cómo el mismo término *negro* pasa del significado

denotativo ‘aspecto físico’ al significado connotativo ‘estado de ánimo’: **Negro₁** ‘dicho de un color, moreno, oscuro’ (‘aspecto físico’) → **Negro₂** ‘dicho de un sentimiento de irritación o enfadado’ (‘estado de ánimo’), que aparecen registrados como la acepción 14 y la acepción 15 del *DRAE*²³, respectivamente.

Lo mismo sucede con el ejemplo:

(137)—No valoran lo que tienen porque lo tienen todo. Cuando yo era niño, con una simple caja de cartón ya tenías un juguete, y con un tornillo...

—El tornillo es el que le falta a usted —le dijo la Porfiria—. Será posible, el tío, el momento que ha elegido para darnos la charla.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.92)

donde la iteración del término *tornillo* también se presta a un doble sentido, a un juego verbal, ya que en el primer caso: “y con un tornillo...”, se refiere a ‘pieza cilíndrica o cónica’ en un enunciado elíptico perteneciente al discurso libre que permite reconstruir, por ejemplo, el siguiente mensaje: ‘con un tornillo, bueno, con un tornillo, ya sería un lujo, con lo difícil que era encontrar uno, te lo puedes imaginar’. En cambio, en el segundo caso: “El tornillo es el que le falta a usted”, se hace referencia a una locución verbal perteneciente al discurso repetido, con un sentido idiomático, metafórico de ‘falta de sensatez’, a través de ‘falta de una pieza necesaria en el cerebro’.

Aquí, el término *tornillo* pasa del significado denotativo (‘instrumento, objeto inanimado’) al significado connotativo, figurado (‘sensatez, cualidad humana’): **Tornillo₁** ‘Pieza cilíndrica o cónica, por lo general metálica, con resalte en hélice y cabeza apropiada para enroscarla’ → **Tornillo₂** ‘Tener poca sensatez’, que aparecen registrados como la acepción 1 y la locución verbal 2 del *DRAE*²³, respectivamente.

Este fenómeno también se encuentra en los otros dos tipos semióticos de

discurso: el cinematográfico y el televisivo, en donde se pone de manifiesto el juego verbal anfibológico basado en la duplicación de una misma palabra.

En el ejemplo (138) relativo al discurso cinematográfico, encontramos un caso de homonimia diacrónica en el término *sueco*, al contar en el diccionario con dos entradas propias no relacionadas etimológicamente. En el primer turno de conversación en boca de Manolito se actualiza el significado de la primera entrada del *DRAE*²³ para *sueco* (‘Natural de Suecia, país de Europa’), del latín *Suetidi*, el cual proviene del vocablo del inglés antiguo *Sweoðeod*, que significa ‘pueblo de los suiones’ (en escandinavo antiguo *Svþjóð*)²⁴.

En el segundo turno de conversación en boca del abuelo de Manolito se actualiza, en cambio, el significado de la segunda entrada del *DRAE*²³ para *sueco* (loc. verb. coloq. ‘Desentenderse de algo, fingir que no se entiende’), derivado del latín *soccus* ‘zueco’, lo que le confiere un sentido cómico al diálogo por la respuesta inesperada y muy crítica del abuelo “hacerse el sueco”, al poner en evidencia la mala costumbre del tío de Manolito que siempre pasa de pagar:

(138)MANOLITO: ¿Por qué a tío Nico y a su novia los llaman “los suecos” si viven en Noruega?

ABUELO : Eso se lo puso tu padre al tío Nico porque dice que siempre se hace el sueco a la hora de pagar.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

Como en los dos casos anteriores, se juega con dos niveles discursivos: con el discurso libre “los llaman “los suecos”” y con el discurso repetido de la locución verbal “se hace el sueco”. Por consiguiente, el término *sueco* pasa del significado

²⁴ Esta palabra deriva de *sweon/sweonas* (en escandinavo antiguo *sviar*, en latín *suiones*). La etimología de *Suiones*, y de Suecia, deriva probablemente del proto-germánico *Swihoniz*, que significa ‘propiedad de uno’, refiriéndose a la propiedad de una tribu germánica (<https://es.wikipedia.org/wiki/Suecia>. Consultado el 15/10/2015).

denotativo (´nacionalidad`) al significado idiomático, figurado (´comportamiento, actitud`): **Sueco**₁ ´perteneciente o relativo a Suecia o a los suecos` → **Sueco**₂ ´hacerse el sueco`, ´desentenderse de algo, fingir que no se entiende`, que aparecen registrados como la entrada 1 y la entrada 2 del *DRAE*²³, respectivamente.

En cuanto al discurso televisivo mostramos dos ejemplos: el (139) y el (140). Con respecto al ejemplo (139) que transcribimos:

(139)HERMANA: A las nueve nos acostamos: ni se habla ni se telefonea, ni se levanta uno de la cama, cuantas veces tengo que repetir las cosas.

FAUSTINO: Yo... soy un poco duro de oído, hermana.

HERMANA: Duro de oído, duro de oído, la cara es lo que tiene usted muy dura, pero conmigo no le va a valer de nada.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VII).

observamos el juego anfibológico de *duro*, -a según aparezca en una locución adjetiva coloquial (´duro de oído`) o en una expresión verbal coloquial (´tener la cara muy dura`). En efecto, la locución adjetiva *duro de oído* denota ´ser algo sordo`, que en el contexto en que lo dice Faustino equivale a ser ´algo sordo de entendimiento` puesto que ilocutivamente funciona como una excusa. Además, esta misma locución *duro de oído* cuando es repetida por la Hermana actúa a modo de eco irónico, que permite una interpretación a doble banda: un cambio semántico en la locución adjetiva coloquial: ´no duro de oído sino de entendederas` y un cambio léxico-semántico ya que pasa a vincularlo con otra expresión verbal más o menos hecha y también coloquial: “*la cara es lo que tiene usted muy dura*” haciendo referencia a ´es usted un caradura, un sinvergüenza y un descarado`, como un remate humorístico con el que se cierra la conversación.

Referente al ejemplo (140), que transcribimos:

(140)ESPERANZA: Chicas, chicos, lo que quiero deciros es que vuestras respuestas tienen algo bueno, son sinceras, y eso es muy importante.

YIHAD: Estos no se han chivado a la poli, ¿no?

ESPERANZA: ¿Cómo?

YIHAD: ¿Que si trabajas para los maderos?

ASUNCIÓN: ¿Que si eres la policía?

ESPERANZA: Pero bueno, si ya sabéis todos que soy psicóloga.

O si queréis que sea más exacta, os diré que soy psicopedagoga.

YIHAD: Pues usted... psicopedrasta, pues. (pronunciación deficiente)

ESPERANZA: PSICOPEDAGOGA. (pronunciación enfatizada)

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

se produce un efecto cómico por el *lapsus* fonosemántico –dado el desconocimiento que tiene Yihad de tecnicismo *psicopedagoga*–, confundiéndolo con *pederesta* y creando otro nuevo tecnicismo inexistente *psicopederesta*, que produce un efecto inesperado por cambio de significado referencial, totalmente inadecuado e inconveniente: de ‘especialista en psicopedagogía’ se pasa a ‘especialista en delitos de ‘abuso sexual cometido con niños’.

Como contrapunto a los mencionados tecnicismos se utiliza el término jergal *madero* con un significado claramente despectivo para referirse en la acepción 5 del *DRAE*²³ a ‘Miembro del cuerpo de Policía’.

3.2.4. Antonimia y Antítesis

Los antónimos presentan significación contraria u opuesta mediante vocablos diferentes. La importancia del contraste, incluso de la contradicción y del absurdo, como base del humor es puesta de relieve por el propio humorista R. Gómez de la

Serna (1984:157):

El humorista vive entre la contradicción de los opuestos, con una misión que ha de hermanar colores dispares, y tiene que aguantar la contradicción de los públicos que cobijan en su seno lo más humorístico, que es el contrario de los contrarios, la yuxtaposición de los que han comprendido la burla y de los que creen que la burla es macabra. (Citado por M^a del Carmen Serrano 1991:70)

La antítesis es un recurso que engloba toda apelación a signos que presentan alguna forma de oposición semántica, que para J. A. Mayoral (1994: 263) responde a los siguientes cuatro tipos de oposiciones entre unidades léxicas:

- a) oposición “entre relativos” (*padre/hijo*)
- b) oposición “entre contrarios” (*bueno/malo*)
- c) oposición “entre privativos” (*muerte/vida*)
- d) oposición “entre contradictorios” (*es/no es*)

En los ejemplos (144) a (146), se encuentra un término que se opone a otro de la misma o diferente categoría gramatical. Además de una asociación de conceptos por contraste, también se establece una relación paronomásica por rasgos fónicos:

En (141) se da la oposición “entre privativos”: *enemigo/amigo*, dado que el contexto induce a interpretar los términos opuestos en el marco de una disyuntiva total: ‘o enemigo o amigo’:

(141) Sardinilla es una torta rápida, como un latigazo, que se le da a un enemigo o, en su defecto, amigo, en esa parte del cuerpo llamada culo.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.12)

En (142) se da la oposición “entre relativos”: *bella/ bestia*, ya que evoca el título

de la película animada La bella y la bestia de W. Disney basada en un cuento francés, donde los términos están uno en función del otro:

(142)Entonces salió un tío de mi clase diciendo que el Hombre Araña era él, y una niña que quería ser la Bella y pedía a gritos una Bestia...

(Manolito Gafotas, 1994, p.105)

En el siguiente ejemplo:

(143)De repente, el Orejones leyó el título y resultó que el cacho cuadro se llamaba Las tres gracias. Yihad se cayó al suelo de la risa y acto seguido nos tiramos el Orejones y yo para no ser menos. Yihad se sacó un rotulador de la chupa para escribir en el cuadro: Las tres gordas [...].

(Manolito Gafotas, 1994, p.57)

las relaciones de oposición son más complejas que en los dos casos precedentes ya que hay un cruce de cronologías y de estéticas: la barroca de Rubens (donde el canon de belleza femenina era la gordura) y la contemporánea al tiempo de la novela y de los personajes (donde el canon de belleza femenina es justo el contrario, la delgadez). Por ello, se establece una oposición implícita “entre privativos” en el caso de *gracias* / **no gracias* y una oposición también implícita “entre contrarios” en el caso de *gordas* / **delgadas*, a través de la connotación que establecen *gracias-gordas* con ‘bellas’ para Rubens y *gracias-gordas* con ‘feas’ para Manolito, el Orejones y Yihad.

Además de la oposición entre palabras de igual o diferente categoría, también se puede dar entre sintagmas, como en el ejemplo:

(144)Bajé con las salchichas y le dije a la Luisa que por favor las preparara un poco quemadas por fuera y crudas por dentro, que

es a lo que nos tiene acostumbrados mi madre.

(*Yo y el Imbécil*, 1999,p.148)

donde encontramos una oposición que pudiendo ser gradual resulta ser privativa: *quemada / cruda*, y una oposición privativa: *por fuera/ por dentro* que produce un efecto bastante cómico y que, además, deja entrever un ambiguo matiz ilocutivo en el emisor ya que no se sabe si para Manolito lo que dice es un cumplido o una crítica a la forma de cocinar de su madre.

En el ejemplo (145) se da en clave metafórica una oposición “entre privativos” a través de la locución verbal coloquial *ser alguien el ojo derecho de otra persona*, con el significado de ‘Ser de su mayor confianza y cariño’, que por extensión analógica llega a su término opuesto ‘izquierdo’, como es el caso que nos ocupa, con el significado también analógico de ‘No ser de su mayor confianza y cariño’:

(145)Ella siempre cree al Imbécil, es su ojito derecho y yo soy su ojito izquierdo.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.56)

En el ejemplo siguiente, pero ahora con los términos cultos sinónimos a los anteriores, es decir, no con *derecho* e *izquierdo* sino con *diestro* y *sinistro*, en las locuciones adverbiales, modificadas textualmente por razones discursivas dialogales –modificación que marcamos entre paréntesis–, *a diestro* y (también a) *sinistro*, con el significado idiomático de ‘A todos lados y en gran cantidad’, ya no sólo con el literal de ‘a derecha e izquierda’:

(146)Le senté en la trona, y al ver el cubilete, ese bebé monstruoso de cuatro años vuelve a berrear, a dar patadas a diestro y también a siniestro.

(*Pobre Manolito*,1995, p.56)

Los tres ejemplos siguientes pertenecen todos a la oposición “entre privativos”,

donde uno de los términos es siempre *muerte*, *morir* y el otro o bien *vida*, *vivo* o bien *nacer*, que permiten alcanzar un efecto sorprendente y muy cómico como es el caso del primero que analizamos:

(147) Cuando llegamos al hospital llamé a mi madre para tranquilizarla y la dije:

—No te preocupes: es un caso a vida o muerte.

Ven sin pérdida de tiempo.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.61 y 62)

Este ejemplo proviene del capítulo “Vida o muerte” de la novela *¡Cómo molo!*, que sirve de eco intertextual al tema del titular. Vemos que se crea una escena muy divertida por lo absurdo del contraste entre algo muy serio que sirve de causa para una consecuencia tan banal e intrascendente, es decir, ‘puesto que es un caso a vida o muerte’, por lo tanto, ‘un caso muy serio y muy grave’ → ‘no te preocupes’. Esto rompe con todo lo esperable de la lógica en la conducta humana. De ahí, la comicidad.

En cuanto al ejemplo:

(148) El Orejones no sabe lo que es vergüenza. Nació sin ella y sin ella morirá.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.220)

El empleo de estos términos planteado en una oposición privativa —cuando podría ser perfectamente gradual— (*nacer* y *morir*), pone de manifiesto una intención intensificadora de ironizar el reprochable comportamiento del Orejones. Además, curiosamente encontramos tres fases en el proceso biológico temporal en relación con el proceso cognitivo del saber y lo sabido (la vergüenza): ni ahora (*sabe*), ni antes (*nació*, extrapolable a ‘supo’) ni después (*morirá*, extrapolable a ‘sabrà’), de lo cual se

infiere otro mensaje: El Orejones nunca ha sabido lo que es vergüenza: ni sabe ni supo ni sabrá. También cabe mencionar que el enunciado presenta una estructuración jaiástica A B/ B A (*nació sin ella / sin ella morirá*).

En cuanto al ejemplo (149), a través de la oposición privativa (*estar vivo / se mueren*), se ironiza acerca del destino de los poetas, que para ser reconocidos tienen que morir, pues en vida no se les da el reconocimiento que merecen:

(149) Habrá un día en que Paquito Medina será tan famoso como Joaquín Sabina, que es un cantante poeta que tiene la suerte de estar vivo, porque los poetas se mueren enseguida para poder pasar a la historia.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, pp.58 y 59)

Por el contrario, en el ejemplo que sigue la oposición “entre contrarios” no es irónica:

(150) Y le digo yo que detrás de estos dos monstruos de apariencia diabólica –la Luisa nos cogió ahora por la cabeza al Imbécil y a mí– hay dos angelitos que quieren salir.

(*Manolito on the road*, 1998, p. 88)

Está planteada la oposición a dos niveles: a) moral (‘malo’/ ‘bueno’) y b) espacial, que se subdivide este último en: b₁) horizontal (‘detrás’/ ‘*delante’) y b₂) vertical (‘*interior’/ ‘*exterior’), reformulable nocionalmente en (‘patente’/ ‘latente’):

También hay casos de contraste muy marcado por oxímoron, como el ejemplo (151), en el que se contraponen *silencio atronador*, consistente en una oposición “entre contradictorios”: *silencio* ‘falta de ruido’ y *atronador* ‘que asorda o perturba con ruido como de trueno’.

Si el contraste anterior se da intrasintagmáticamente, es decir, entre los dos términos constituyentes del sintagma nominal, también encontramos en este ejemplo

un contraste intersintagmático, o sea, entre sintagma nominal y sintagma nominal, o mejor dicho, entre los adyacentes adjetivos de los dos sintagmas nominales, basados en una oposición “entre privativos”: *silencio atronador* ‘que asorda o perturba con ruido como de trueno’ y *silencio sepulcral* ‘perteneciente o relativo al sepulcro’.

Por consiguiente, vemos una doble oposición, 1) “entre contradictorios”: *silencio atronador*; 2) “entre privativos”: *atronador / sepulcral*. Obsérvese, por otra parte, que *silencio atronador* es contradictorio y *silencio sepulcral* es tautológico.

(151) Aquel fallo pudo costarme la vida. Cuando el Madrid metió el cuarto gol, me subí encima de una silla, tomé aire y con todas las fuerzas que me cabían en el cuerpo que tengo, grité:

—¡ Todos juntos: Tres hurras por Romario!

Lo grité con tanto ímpetu que se me empañaron los cristales de las gafas y no pude ver que todas las caras se volvían hacia mí. Escuché, eso sí, «un silencio atronador». Un silencio sepulcral.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.28)

De modo similar, en el discurso televisivo podríamos mencionar el ejemplo (152), en donde la expresión coloquial “secreto a voces” también constituye un oxímoron. En el *DRAE*²³ aparece la definición de *secreto* como ‘misterio que se hace de lo que ya es público’, de donde se deduce la oposición entre *secreto* (‘oculto o callado’) y *a voces* (‘a gritos o en voz alta’):

(152) MANOLO : No lo sé, debe ser un secreto a voces.

(Teleserie, *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VI)

Con respecto a los discursos cinematográficos, en la primera película, encontramos una doble oposición: 1) “entre privativos” (*suelo/cielo*); 2) “entre contrarios” (*horroroso/bonito*), a la vez que también una oposición implícita “entre contrarios” (‘abajo/arriba’), asociada paralelísticamente a (*suelo/cielo*):

(153) Mi abuelo dice que el suelo de Carabanchel es horroroso, pero que el cielo es de los más bonitos del mundo.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

Referente al ejemplo (154), del que transcribimos el diálogo entre Manolito y la agente de la Guardia Civil, apellidada Benítez:

(154) MANOLITO: ¿Dónde estoy?

BENÍTEZ: Cerca de Valencia, la tierra de las flores, de la luz y del amor...Y de los chorizos, hasta que llegamos nosotras.

(*Manolito Gafotas*, 1999, la primera película)

comprobamos que se plantea un fuerte contraste entre dos marcos de referencia insólitos entre la primera parte del enunciado de Benítez “la tierra de las flores, de la luz y del amor” y la segunda “la tierra de los chorizos”. Mientras la primera incide en una recurrencia polifónica de signos positivos extraídos de la famosa canción popular fallera titulada “Valencia”, como son *flores*, *luz*, *amor*, la segunda lo hace en el término vulgar *chorizo*, que actúa como un elemento distorsionante, ya que se juega con la ambigüedad del doble sentido que permite la homonimia: a) al connotar positivamente ‘embutido’ de la esfera gastronómica, es decir, ‘Pedazo corto de tripa lleno de carne, regularmente de cerdo, picada y adobada, el cual se cura al humo’, y b) al denotar negativamente ‘delito’ de la esfera judicial, esto es, ‘ratero, ladronzuelo’ produciendo un giro muy cómico a nivel de coherencia de significado textual.

Dicho efecto humorístico está estrechamente relacionado con una doble oposición: 1) explícita “entre contrarios” atendiendo al valor del estereotipo (positivo en *tierra de las flores, de la luz y del amor* / negativo en *tierra de los chorizos*), y 2) implícita “entre relativos” (*chorizo* ‘un ratero o ladronzuelo’ / *Benítez* ‘una guardia civil’).

En el ejemplo (155), transcribimos una clase donde la redacción hecha por Patricia, la compañera de clase de Manolito, es leída por la niña. En dicha redacción la relación semiótica de contrarios culturales entre los elementos que se sustituyen se realiza a través de la locución preposicional *en vez de* que presenta ambos valores: ´en sustitución de` y ´al contrario`. Este último, evidentemente es el que nos interesa aquí para marcar la oposición estacional y cultural gastronómica española: ´verano/invierno`, asociada a su vez a ´calor/frío`.

(155) PATRICIA: ...las comidas también cambian; en vez de lentejas se hace gazpacho; en vez de cocido, ensaladilla rusa; en vez de judías pintas, ensalada; la ropa es más fresca; en vez del abrigo, el bañador...

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

En efecto, en (155) se da una doble oposición explícita e implícita: 1) la oposición explícita “entre valores culturales contrarios” que se focaliza en España en elementos gastronómicos y de prendas de vestir propias del invierno: ´lentejas, cocido, judías pintas` – ´abrigo`, así como del verano: ´gazpacho, ensaladilla rusa, ensalada` – ´bañador`; 2) la oposición implícita “entre referentes y valores culturales contrarios” para el caso español: 2a) ´invierno – frío` y ´verano – calor`; 2b) : ´invierno – fuerte (comida y ropa) y ´verano – ligera (comida y ropa).

3.2.5. Hipérbole

Según J. Antonio Llera (2003:62), la exageración del objeto hasta rebasar los límites de la verosimilitud puede también catalogarse como técnica humorística de primer grado, pues, con frecuencia, se llega a rozar el absurdo, lo incongruente.

En este sentido, observa E. Cascón (1995:36), que la tendencia a exagerar hechos, situaciones, cualidades, cantidades, etc., es algo muy propio del habla cotidiana

–incluso podríamos añadir que también del habla infantil–. Lo normal no es transmitir una información en sus justos términos, sino que se tiende a magnificarla en uno u otro sentido, haciendo lo grande más grande y lo pequeño más pequeño. La palabra, como tantas veces, deforma la realidad a la que sustituye, creando una realidad nueva, más en consonancia con la visión del que habla.

En este sentido, y como uno de los mecanismos para provocar la risa, la estructura más frecuente que se presenta es la comparativa de superioridad:

*cuando mi madre está callada, es que la tierra ha dejado de girar
alrededor del sol, eso está demostrado (Manolito Gafotas, 1994, p.96)*

En los cuatro ejemplos siguientes se hallan elementos hiperbolizantes que proporcionan al receptor un punto de referencia que hace más visible o tangible aquello a lo que se está refiriendo el emisor, mediante el empleo preciso y exacto de una medida numérica muy hipertrofiada, lo cual produce un efecto bastante cómico por absurdo.

Por ejemplo, en:

(156)«Este niño –se refiere a mí–, otra cosa no tendrá, pero nació con veinticinco dedos de frente. » Mi abuelo la consuela a ella y me consuela a mí diciendo:

—Como Einstein, todos los sabios han tenido siempre veinticinco dedos de frente.

(Manolito Gafotas, 1994, p.107)

Efectivamente, dicha expresión hiperbólica “veinticinco dedos de frente”, esto es, ‘ser muy inteligente, una eminencia’, es una reformulación analógica sobre la locución verbal “no tener dos dedos de frente”, que siendo también hiperbólica, aunque menos, designa justo todo lo contrario: ‘ser de poco entendimiento o juicio’ (*DRAE*²³). Este contraste produce un mayor efecto cómico, por absurdo, ya que si no

es corporalmente posible no tener dos dedos de frente, mucho menos lo será tener veinticinco dedos de frente.

Este mismo mecanismo de la hipérbole, también lo encontramos en la segunda película, concretamente, en el ejemplo:

(157) CATA: Uy, Manolo, por Dios. ¡Qué pena que no hayas tenido estudios! Fíjate, un metro de cabeza.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

donde la expresión hiperbólica *un metro de cabeza* hace referencia a ‘tener mucha cabeza’ que en sentido figurado por metonimia (continente por contenido), significa ‘muchísima inteligencia’, significado ya recogido como tal en la definición del *DRAE*²³, acepciones 10 y 11, en las que el término *cabeza* designa, respectivamente: ‘Mente o capacidad de razonar’, ‘Juicio, talento y capacidad’.

En cuanto al ejemplo (158), nos parece notable la comicidad que se deriva de acotar y precisar una cantidad ya de por sí exagerada de tiempo con suma exactitud respecto de una acción fisiológica gradual que requiere un cierto proceso lento: (*engordar*) *en tres milésimas de segundo*, traspasando incluso los límites del mundo empírico:

(158) Me puse tan gordo por lo que me acababa de decir mi padre que hasta se me desabrocharon los pantalones de lo que engordé en tres milésimas de segundo.

(*Manolito on the road*, 1998, p.94)

En el ejemplo siguiente se concatena una fase de la hipérbole con la siguiente que le sucede, para visualizar un calor absolutamente insoportable que “a los cinco minutos, estás deshidratado” → “a los diez minutos, estás muerto”, valiéndose de los sentidos figurados, metafóricos, de las propias expresiones *hora mortal*, *estás muerto*:

(159) Si quieres una sauna gratuita, te recomiendo que te sientes con

una toalla en el Parque del Ahorcado a esa hora mortal. A los cinco minutos, estás deshidratado, a los diez minutos, estás muerto.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.104)

Cabe destacar un aspecto importante en la utilización que E. Lindo hace de la hipérbole, y es el hecho de que la acompaña en muchas ocasiones de la expresión coloquial a modo de muletilla en boca de Manolito: “sin exagerar”, “no exagero” o “en serio”, lo que le permite al receptor percibir un doble nivel de enunciación, el de la realidad/irrealidad y el de la veracidad/falsedad, relacionado directamente con lo congruente/absurdo. Como se ve en los cuatro ejemplos siguientes que contienen la expresión coloquial mencionada, al mismo tiempo, se produce una preterición bastante cómica entre el plano locutivo (*sin exagerar / no exagerar / en serio*) y el plano ilocutivo (la intención consciente de exagerar por parte de E. Lindo; e inconsciente por parte de Manolito Gafotas, ya que el mundo perceptivo de un niño es otro):

(160) Mi abuelo me ha gastado esta broma, sin exagerar, unas ciento cincuenta mil quinientas veinticinco veces, pero como está de la próstata no se acuerda.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p 51)

(161) A mí, que controlo mis esfínteres desde que cumplí dos meses de vida y no exagero.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.38)

(162) No exagero, en una ocasión, uno de los chococrispis me dio en la frente y me tuvo que poner mi madre un hielo para el chinchón.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.41)

(163) Lo del moco lo digo en serio: le bajaban dos velas espeluznantes por la nariz, avanzaban hacia la boca como avanza la lava de un volcán en plena erupción.

(*Manolito on the road*, 1998, p.22)

Por contra, el ejemplo (164) evidencia la actitud ilocutiva de reconocer el hecho, pero, paradójicamente y una vez más, hiperbolizando dicho reconocimiento, ya que lo que expresa es: (*aquí he exagerado un poquito*), cuando sabemos que a lo largo de toda la obra –no tanto de todo el párrafo– no ha hecho otra cosa sino exagerar “un muchito”, valga la expresión:

(164) [...] unas veces mi madre ata el bocadillo a la cuerda, y otras, si ya es muy tarde y no hay tiempo, lo lanza tipo «caída libre», y si hay suerte, le cae en la cabeza a un señor que pasaba por ahí y el señor casi moribundo se pone a gritar llevándose la mano a la cabeza ensangrentada (*aquí he exagerado un poquito*).

(*Pobre Manolito*, 1995, p.131)

Por otra parte, abundan ejemplos que hacen uso de recursos hiperbólicos con fines lúdicos basados en tres funciones corporales: 1) sonarse los mocos, 2) tirarse pedos y 3) echarse un eructo. No es de extrañar que a los niños les llame mucho la atención cualquier tipo de ruido que se produce y sobre todo, los escatológicos, pues les resulta divertido reparar en ellos y comentarlos.

1) En el primero de los casos, el emisor, Manolito, consciente o inconscientemente, intenta adquirir protagonismo rebajando o minimizando la información hiperbólica que transmite el abuelo:

(165) Mi abuelo se llevó la mano al corazón para contener las palpitaciones y dijo:
Ya sabía yo que algún día explotaría la botella del butano.
Tranquilo, abu —le dije yo—, que ha sido la Luisa que se ha sonado los mocos.
Pues eso se avisa – dijo mi abu– ¿Qué tienes en las narices, Luisa, la sirena de un barco?

(*Los trapos sucios*, 1997, p.78)

El enunciado tan hiperbólico produce una alta comicidad por lo absurdo de la situación al compararse la sonoridad del órgano (nariz) con la potencia del artefacto

(botella del butano) y con la audición a mucha distancia del sonido (sirena de un barco): *algún día explotaría la botella del butano, ¿Qué tienes en las narices, Luisa, la sirena de un barco?*, que en sí son comparaciones fuera de la experiencia empírica de nuestro conocimiento del mundo.

2) En el segundo de los casos, la exageración se refiere al ruido enorme que hace al tirarse pedos el marido de la Luisa –una persona tan pequeña y con peluquín– y la comparación de estos con “truenos monstruosos” a modo de un intensificador en grado máximo, al mismo tiempo que se produce una degradación cómica de “lo humano” a “lo no humano, es decir, a lo monstruoso y sobrenatural”:

(166) Bernabé recorrió todo el pasillo tirándose pedos, unos pedos como truenos monstruosos, unos pedos que no parecían de una persona tan pequeña como Bernabé, de una persona con peluquín; aquellos pedos parecían de un ser de dimensiones sobrenaturales.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.52)

3) En el tercero de los casos, la hipérbole va referida al eructo. Se encuentra en ella un doble nivel de exageración: 1) lingüístico: *eructo ensordecedor*, en donde el adjetivo *ensordecedor* actúa ya como un intensificador superlativo; 2) ontológico: se pasa de la esfera humana a la esfera animal: ‘humano: de Manolito’ → ‘no humano: de los dinosaurios’. En estos últimos se acumulan dos connotaciones aplicables al eructo hiperbolizado: ‘animales gigantes’ y ‘animales primitivos de tiempos remotísimos’:

(167) De la boca me salió un eructo ensordecedor, de los que solían soltar los dinosaurios velociraptor después de comerse cuatro o cinco árboles del Planeta [...].

(*Manolito on the road*, 1998, pp.46 y 47)

También se acude a la incorporación de nombres geográficos remotos o exóticos por lejanos o distantes con el fin de exagerar, además de confirmar, los diferentes

hechos que se desea hiperbolizar:

En el ejemplo que sigue, la verdad de la noticia que da Manolito: *Melody Martínez estaba por mí*, se comprueba por la alusión al principio de autoridad como testimonio confirmador:

(168) [...] estaba supercontento porque Melody Martínez estaba por mí,
eso lo sabían hasta los chinos de Rusia

(*Los trapos sucios*, 1997, p.147)

Lo mismo sucede en (169), donde se menciona el acontecimiento histórico del terremoto de San Francisco, como prueba verificatoria de lo fuertes en intensidad y potencia que eran los saltos de Manolito:

(169) Estoy muy acostumbrado a saltar mentalmente porque si no
nuestra vecina la Luisa sube preguntando a qué santo viene ese
terremoto de San Francisco.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.19)

Por último, cabe citar que en los tres diferentes discursos: novelístico, cinematográfico y televisivo, encontramos una repetición común de la expresión caló coloquial: *molar*, en la estructura [*molar* + cantidad numérica + entidad u objeto muy apreciado o de mucho valor]:

(170) Los abuelos de Paquito Medina tienen una casa que mola
cincuenta kilotes de oro.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p. 26)

(171) Pero salvando este defectillo, mola cinco kilogramos de
Ferrero-Rocher.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.146)

(172) [...] porque la rueda de prensa de Melody moló cincuenta
kilotes de oro puro.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.142)

También, en lugar del verbo *molar*, se utiliza el verbo *gustar* como variante sinonímica, manteniendo la misma estructura de antes [*gustar* + cantidad numérica + objeto o entidad muy apreciada, de mucho valor]:

(173)[...] a mí la madre del Orejones me gusta cinco tacos de queso de bola.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.40)

A diferencia de los casos anteriores, en la segunda película donde se utiliza dicha expresión, es el padre de Manolito y no Manolito quien la profiere:

(174) MANOLO: Oslo mola cinco kilotes.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

En cuanto a la teleserie, también se recurre a la misma expresión, pero con una ligera variante en cuanto a la cantidad: en lugar de *cinco* y *cincuenta*, se usa el número *tres*:

(175)Mola tres kilos de oro puro.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV)

Ya hemos visto en las novelas que se utiliza el verbo *gustar* como variante sinonímica de *molar* en la estructura [*gustar* + cantidad numérica + objeto o entidad muy apreciada, de mucho valor], sin embargo, en la teleserie la estructura que acompaña al verbo *gustar* elide el último de sus tres componentes: [el objeto o entidad muy apreciada, de mucho valor]:

(176)A mí la madre de Ore me gusta tres kilos y pico (de oro puro u otra entidad).

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV)

3.2.6. Comparación y símil

Está basada en comparar, esto es, cotejar o confrontar expresamente una cosa

con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas. El recurso de la comparación es constante en el habla diaria, dado que por un lado sirve como elemento hiperbolizante, y por otro proporciona al hablante un punto de referencia para hacer más visible e incluso ilustrar una imagen cómica a la que se está refiriendo. Por ejemplo, sobre un mismo patrón comparativo de superioridad, tenemos:

Es/está más bueno que el pan; más malo que la carne de perro; más lento que el caballo del malo; más aburrido que un pulpo en un garaje...etc.

En *Manolito Gafotas* se utiliza en un gran número de casos la estrategia de la comparación y el símil para crear un efecto incongruente. Pueden existir comparaciones y símiles lexicalizados y tópicos, como los anteriormente mencionados, pero muchas veces obedecen a impulsos más o menos creativos o a factores socioculturales que requieren un conocimiento compartido entre emisor y receptor para poder interpretarlos adecuadamente.

A continuación nos centramos en el esquema prototípico del símil –un subtipo dentro de la comparación–, en el que aparecen tres elementos, el término A, origen de la comparación; el término B, destino de la comparación; y el morfo o instrumento, marcador formal de la comparación: *A es como B*.

Una de las expresiones más típicas en la serie novelística de *Manolito*, es el empleo del símil centrado en una catedral para expresar los semas de ´grandeza`, ´importancia`, ´brillantez`, ´excelencia`. En efecto, según el *DUE*, la expresión *como una catedral* es una expresión informal que significa ´Expresión ponderativa usada para indicar que algo es lo que es sin lugar a dudas o posee en alto grado las cualidades que le son propias`:

(177) Al día siguiente todos esperábamos la nota de nuestro examen.

Yo me imaginaba a la *sita* Asunción diciendo: «Manolito García

Moreno, un 10 como una catedral.» Me imaginaba llegando a mi casa con mi 10 y me imaginaba a mi madre contándoselo a la Luisa: «Mi Manolito ha sacado un 10 como una catedral.»

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.83)

Incluso esta expresión *como una catedral* intensifica un anglicismo del mundo cinematográfico como es *The End*, con el significado textual de ´grandísimo`, ´evidentísimo`, ´rotundo`, ´definitivo` e ´incuestionable`:

(178)Mi madre y la Luisa estaban encantadas con que el lunes pusieran en la tele Supermán. No es porque sean unas fanáticas de Supermán, no te equivoques, ellas pasan de hombres voladores; es que cuando echan Supermán pueden irse tranquilas a la calle: saben que el Imbécil y yo estaremos atornillados al sofá hasta que salga un The End como una catedral.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.86)

Lo mismo sucede con el ejemplo siguiente, pero ahora con una variante de la expresión fijada, ya que se pluraliza y se elimina el determinante:

(179) Es lo que yo le digo a mi abuelo:
— Morirse a los ochenta y siete no mola, abuelo; te mueres a los cien años y quedas como un rey, con dos ceros como catedrales.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.9)

En relación con los ejemplos anteriores, también se encuentran otros términos religiosos como términos de la comparación; es el caso de *religión* y *santa* empleados coloquialmente en el discurso televisivo para expresar ´lo sagrado, lo divino`, ´la bondad` y ´la virtud`, respectivamente, pero en el primer ejemplo incluso con un uso muy trivializado, al comparar la experiencia religiosa con la de ser gerente de una fábrica de aceitunas a la que venera como todo un imperio (no en vano se llama *El Imperio de las aceitunas*), lo que aporta una gran comicidad por lo asimétrico y sorprendente:

(180)BERNABÉ: Ya sabes que para mí las aceitunas, es como una religión. Y además es un placer siempre sublime.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio II)

(181) LUISA: Bárbara se comportó como una santa.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio II)

En el ejemplo (179), se utiliza la expresión *como un rey* con el significado de bienestar, satisfacción, felicidad, que aparece en boca de Manolito en el discurso televisivo, sin embargo, dicha expresión que normalmente se utiliza para acciones nobles, pasa a usarse con fines escatológicos, lo que produce un efecto bastante cómico al mezclar lo grosero y lo elegante:

(182) MANOLITO: Cuando voy al váter para hacer un apretón, cuando te sueltas ... te haces feliz como un rey.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IV)

En la misma línea, veamos otro caso en donde el empleo del símil obedece a una comparación bastante insólita entre la “alimentación” y la “defecación”, hecha, además, para mayor escarnio, a la hora de comer, la cual puede, sin embargo, resultar una típica conversación entre madres e hijos pequeños:

(183) Sin embargo, mi madre hurga más en la herida y a menudo pregunta:

— Pero, ¿cómo de suelta era la caca, cielo mío, como el puré o como el gazpacho?

— La caca de nene como el puré.

Estás son nuestras conversaciones a la hora de comer desde que el Imbécil empezó en la escuela. La cosa puede hacerse más dramática si encima está la Luisa:

—Pero...¿como un puré de lentejas o un puré de patatas?

—La caca del nene como...

Hay una expectación que se masca en el ambiente. El imbécil se lo piensa tranquilamente y suelta:

— Puré de lentejas. (*Los trapos sucios*, 1997, pp.22 y 23)

Por otra parte, en los tres sorportes discursivos tenidos en cuenta (novelas, películas y teleseries) también abundan los ejemplos que establecen comparaciones y símiles con nombres propios pertenecientes a ámbitos muy diversos. Los esquemas comparativos que emplean son del tipo: *verbo + como, parecerse a* (equivalente a *ser + como*), *más...que, mejor que* (equivalente a *más bueno que*) y *tan...como*, los cuales afianzan la expresión hiperbólica, de ahí que no haya del tipo *menos...que*:

a) *Verbo + (un poco) como*:

- (184) Me sentía como Mowgly, el de “El libro de la selva”. No sabía cuánto tiempo tendría que pasar con ellas (ovejas).

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

- (185) Me sentía un poco como el Neil Armstrong de Carabanchel.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.177)

b) *Parecerse (un poco) a*:

- (186) MANOLO: El turbante no lo quiero que me parezco al Gadafi.
(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

- (187) A mí me hubiera gustado más que la que estuviera por mí fuera Susana Bragas-sucias, que se parece un poco a Carmen Díaz (más guapa la Susana).

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.115)

c) *Más...que*

- (188) Yo tenía que hacer mucha fuerza porque para que a mi padre le crujan los huesos hay que ser más fuerte que Schwarzenegger.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.121)

- (189) La verdad es que es un barrio más raro que el Triángulo de las Bermudas

(*Los trapos sucios*, 1997, p.119)

f) *Mejor que*

(190) Jessica la ex-gorda juega al fútbol mejor que Ronaldo.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

g) *Mejor que / Tan...como*

(191) Para nosotros, los del Diego de Velázquez, Mostaza canta bastante mejor que Pavarotti. Algún día estará tan gordo como Pavarotti y cantará en los teatros de todo el mundo (mundial) [...].

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.45)

En los siguientes ejemplos, se trata de una comparación hiperbolizada, llegando a ser superlativa, ya que se compara por antonomasia en relación con el prototipo o con los elementos tópicos y más representativos de cada cultura y país, mediante la estructura *como si*, que representa un carácter hipotético de la comparación, dejando con ello un espacio abierto a lo irreal, imaginario y también lo humorístico por el contraste tan marcado entre ´nunca` / ´muchísima educación, Niños Cantores de Viena` y ´lo local del Rayo Vallecano` / ´lo universal de lo olímpico japonés`:

(192) Comimos como no comemos nunca: con mucha educación, y cantamos el cumpleaños feliz como si fuéramos los Niños Cantores de Viena.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.83)

(193) Pero ni eso. Paquito sale al patio con un chándal azul marino con unas letras que ponen «Rayo Vallecano» y salta el potro como si fuera un olímpico japonés.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.81)

A diferencia de los casos anteriores, en el ejemplo (194) el término de la comparación *flamenquin* resulta mucho más opaco, dado que se refiere a un plato regional del sur de España, en concreto, de Córdoba, por lo que es preciso tener un conocimiento del mundo gastronómico de esta zona meridional española para

reconocer e interpretar adecuadamente una comparación tan cómica entre dicho plato y la descripción que hace Manolito de su circunstancia:

(194) Me salía de la sábana, me tumbaba entonces encima del edredón y me volvía a dormir envuelto en él, como si fuera un flamenquín.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.81)

Igualmente, podríamos citar un ejemplo sacado del discurso televisivo, que transcribimos, donde los términos de la comparación son mucho más transparentes en relación con el conocimiento del mundo, ya que se entiende una relación estrecha entre el término proveniente del discurso libre *los japoneses* (término origen de la comparación) y la locución adverbial procedente del discurso repetido *como chinos* (término destino de la comparación), puesto que comparten la imagen tópica que se tiene en Occidente de los asiáticos, la de ser muy trabajadores:

(195) MANOLITO: Oye, abuelo, ¿los japoneses trabajan mucho?

ABUELO: muchísimo, como chinos.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio X)

Por otra parte, se encuentran algunas expresiones comparativas que sólo aparecen en los discursos televisivos, en donde los temas que se tratan ya no sólo se limitan al mundo infantil, sino que también incluyen la esfera machista, muy criticada por su desfase, no acorde ya con los tiempos modernos. Para ello se vale de la comparación del machismo, entendido como la 'Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres' (*DRAE*²³) con el teléfono de manivela, es decir, 'un artefacto antiguo y pasado de moda', como en el siguiente ejemplo que transcribimos:

(196) LUISA: ¡Anda!, que sois todos unos machistas, pero de lo peorcito.

ABUELO: Pero, machista, ¿de qué?

LUISA: Machistas del siglo pasado, que sois más antiguos que el teléfono de manivela.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

O en el ejemplo (197), que transcribimos, consistente en una conversación entre tres señoras –Catalina o Cata (la madre de Manolito), la Luisa (la vecina de Manolito) y la señora Porfiria (la dueña de la panadería)– sobre quién es la que lleva los pantalones en casa. En dicha conversación la Luisa, presumiendo, compara a su marido con un reloj por tenerlo puntual a sus órdenes, es decir, por tenerlo bajo su control:

(197) LUISA: El Bernabé, ¿¿huelga??... ¡Ni se le ocurre! Lo que pasa es que hoy termina un poco tarde, si no, aquí lo tenía como un reloj.

PORFIRIA: ¡Has visto, Cata! Lo tiene dominado. Tú, a tu marido, no lo dominas tanto, ¿verdad?

CATA: ¡Mi Manolo!, no es cuestión de dominar. A mí no me tose, ya está.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

3.2.7. Metáfora

Según S. Ullmann (1970:241), los escritores modernos gustan de producir efectos sorpresivos trazando paralelos inesperados entre objetos dispares. En esta misma línea, C. Bousoño (1970:18) comenta: “la metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco quedan vistos como equivalentes.”

W. Beinhauer (1973:41) indica que el humorismo de una metáfora depende de dos condiciones: 1) Que haya paralelismo, es decir, que entre el procedimiento que se pretende ilustrar y la comparación que sirve de medio para conseguirlo se establezca una analogía perfecta. 2) Que el objeto de la comparación se halle lo más remoto

posible de lo comparado: Cuanto más disten entre sí ambos “paralelos”, mayor impacto humorístico producirá la metáfora.

Este tropo responde a la fórmula retórica *totum por toto*.

A) Metáforas escatológicas

En el primer grupo de ejemplos encontramos las expresiones metafóricas pertenecientes a lo que podríamos denominar humor escatológico, puesto que se refieren a los actos fisiológicos y corporales básicos, acompañadas con frecuencia de una mezcla contrastiva de expresiones vulgares y refinadas:

(198) [...] y después del eructo salió sin que pudiera controlarlo una masa volcánica de mi boca. La masa volcánica cayó sobre el asiento y mi padre pegó un frenazo poniendo en peligro nuestras vidas para apartarse de la masa terrorífica, que se estaba extendiendo por todo el asiento.

(*Manolito on the road*, 1998, pp.46 y 47)

En efecto, vemos una expresión metafórica masa volcánica para ‘vómito’ (inferido a partir de *después del eructo*), puesto que tanto el ‘vómito’ (término implícito) como la *masa volcánica* (términos explícitos) apelan a dos significantes paronomásicos (t. explícito *eructo* – t. implícito ‘erupción’) y a un significado común: la acción de arrojar violentamente, repentinamente algo que está dentro, que comparten, a su vez, el término implícito ‘vómito’ y el significante implícito ‘erupción’.

En el ejemplo (199), vemos cómo el tecnicismo económico *producto interior bruto*, es decir, ‘una magnitud macroeconómica que expresa el valor monetario de la producción de bienes y servicios de demanda final de un país (o una región) durante

un período determinado de tiempo (normalmente un año)`
(https://es.wikipedia.org/wiki/Producto_interno_bruto. Consultado el 21/08/2015),
pasa a significar ´excremento`, por metáfora eufemística:

(199) Le había dado su gran chupete: [...] el que se le cayó al váter
porque a él siempre le gusta mirar cómo de grande le ha salido
su producto interior bruto, y un día fue tan impresionante el
tamaño que él mismo dijo: «Ooohhh!» , y al decir «Oh!» se le
cayó de la boca y luego mi madre quería tirarlo, pero él lloró
tanto que lo tuvo que hervir y devolvérselo

(*Yo y el Imbécil*, 1999, 67)

Como puede comprobarse, Manolito juega con el sentido unitario metafórico
´las heces del Imbécil` y el sentido literal composicional de: *su producto* ´cosa
producida por su hermano` + *interior* ´está dentro del cuerpo del Imbécil` + *bruto* ´su
estado natural`, ´cosa que impresiona por su cantidad o cualidad`.

Incluso encontramos una metáfora también escatológica, a nivel no solo
textual sino también intertextual, en cuanto que se puede encontrar expandida en otros
textos dentro del texto o en el despliegue de textos parciales como tema que organiza
todo el discurso:

(200) Total, que como estaba harto de que me abrieran la puerta
cuando yo estaba en plena concentración intestinal, me hice un
cartel y mi abuelo me lo plastificó, que dice:

NO ENTRAR. MANOLITO ESTÁ

HACIENDO DE LAS SUYAS.

Y no entran. No te creas que se cortan por respeto. Se cortan por el
olor. Son muy pocos los humanos que pueden sorportar semejante
azote aromático. Científicos de todo el mundo han llegado a
afirmar que si se metiera a un individuo durante una hora en una
habitación repleta de ese tipo de gases humanos, dicho individuo
podría llegar a perder primero la cabeza. Luego la vida.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.125)

En efecto, vemos textos (letreros que usualmente se ven colgados en la puerta de los aseos) dentro del texto que nos sirve de referencia (NO ENTRAR. MANOLITO ESTÁ HACIENDO DE LAS SUYAS.), así como el despliegue de textos parciales como tema que organiza todo el discurso: así, para evitar el término malsonante ´cagar` o ´hacer cacas`, que es lo esperable en un niño, se utiliza una serie de expresiones metafóricas eufemísticas: 1) *en plena concentración intestinal* ´en pleno proceso de defecar`; 2) *Manolito está haciendo de las suyas* ´está en el servicio haciendo de vientre; 3) *azote aromático*; 4) *gases humanos* ´ventosidades que se expelen del vientre`.

Por otra parte, aunque manteniéndonos en el tabú lingüístico, en el discurso televisivo se encuentran también alusiones metafóricas al tema sexual, donde en muchas ocasiones la gracia reside en el desconocimiento por parte de Manolito, como en el ejemplo siguiente, de la locución verbal, idiomática y coloquial: *comerse una rosca* ´no tener éxito o no conseguir lo que se pretende, especialmente en asuntos amorosos` (*DRAE*²³), puesto que ha sido entendida literalmente, deslexicalizada ya, desde el conocimiento del mundo de Manolito: Pan o bollo en forma de rosca` (*DRAE*²³, acepción segunda), interpretación literal que, a su vez, contrasta con el significado literal desde el conocimiento del mundo del abuelo: ´no echarse novio`, interpretación, por otra parte, eufemístico, ya que el abuelo omite el contenido sexual que encierra: ´no tener relaciones sexuales`, ´no echarse un polvo`:

(201) MANOLITO: Sita Asunción dice que somos los niños más sexistas del mundo mundial, incluyendo a Carabanchel Alto.

ABUELO: Porque sita Asunción no se come una rosca.

MANOLITO: Quiere decir... ¿que no desayuna?

ABUELO: No ... no quiere decir eso, quiere decir que no se echa novio.

MANOLITO: Con lo vieja que es....

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

B) Metáforas basadas en el cuerpo humano

Dejando la esfera escatológica y sexual, encontramos un segundo grupo de ejemplos con expresiones metafóricas basadas en el cuerpo humano con un sentido humorístico muy acusado. De nuevo ejemplificamos con locuciones verbales que, aunque tienen un sentido metafórico, su metaforicidad es baja, ya que estas locuciones presentan un grado de lexicalización elevado:

(202) Cuando meten un gol «me pongo forofo perdido», grito más que nadie, y así voy salvando el tipo, aunque hay veces que te vas de la lengua y metes la pata y ocurre lo peor.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.28)

donde se emplea una locución verbal coloquial –idiomática, figurada–, para hacer o decir algo inoportuno o equivocado`. Obsérvese que en *meter la pata* no hay una metáfora zoomórfica ya, puesto que la cuarta acepción de *pata* es coloquialmente: Pierna de una persona`.

En el ejemplo siguiente,

(203)Es que mi abuelo ni tiene dientes, ni tiene pelos en la cabeza.
Como habrás comprobado, en la lengua tampoco.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.25)

nos encontramos con otra locución verbal coloquial *no tener pelos en la lengua*, con el significado figurado de Decir sin reparo ni empacho lo que piensa o siente, o hablar con demasiada libertad y desembarazo`, pero en esta ocasión, viene precedida de dos expresiones literales del discurso libre, por lo tanto, no son locuciones verbales,

que permiten establecer dos contrastes muy graciosos por la incongruencia que subrayamos: a) *ni tener dientes en la cabeza* (dada la coordinación), *ni tener pelos en la cabeza*; b) *ni tener pelos en la cabeza ni tener pelos en la lengua*.

En el ejemplo:

(204) Luego se dirigió a mi abuelo y le dijo:

—Don Nicolás, las matemáticas, como siempre, a ver si le dan ustedes un empujón este verano. Éste de tonto no tiene un pelo, pero es despistado, y habla por los codos, y encima se junta con López, que no sabe dónde tiene la oreja izquierda ni la derecha, y con el Yihad, que es un delincuente en potencia..., y aquí están los resultados, que le tengo que poner un suspenso.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.144)

las locuciones verbales coloquiales *no tener alguien un pelo de tonto*, es decir, “ser listo y avisado” (*DRAE*²³); *hablar por los codos*, o sea, ‘hablar demasiado’; así como la frase verbal coloquial *no saber dónde tiene uno la oreja izquierda ni la derecha*, esto es, ‘nunca enterarse de nada, estar siempre despistado’, alojan sentidos metafóricos más o menos metafóricos; ahora bien, si la primera presenta una metáfora hiperbólica (‘un pelo de tonto’ > ‘lo más mínimo, nada de tonto’), la segunda muestra una metáfora antropomórfica, (‘hablar por los codos’ > ‘los codos hablan’) y la tercera manifiesta una metáfora metonímica, (‘orejas permiten escuchar’ > ‘el escuchar permite enterarse y entender’).

C) Metáforas zoomórficas

Hallamos un tercer grupo de ejemplos con expresiones metafóricas basadas en animales. Así, en el ejemplo:

(205) Había pasado de ser un gran amigo de Yihad a una rata de alcantarilla.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.115)

encontramos una degradación de lo humano a lo animal, además de una oposición bastante cómica “entre privativos” al estar tan polarizados los términos de dicha oposición: *un gran amigo / una rata de alcantarilla* (es decir, textualmente, un pésimo amigo, de lo peor).

En cambio, en el ejemplo:

(206) Cuando ya estamos consiguiendo que el sofá parezca una sauna, mi padre dice:

—Joé, qué calor que me estáis dando, me tenéis asfixiao. ¡A la cama, garrapatas!

Asínos llama mi padre. Dice que somos sus garrapatas, que nos pegamos a su tripa y, aprovechando que él está distraído viendo un programa en la tele. Le chupamos la sangre.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.89)

el término *garrapata* es una metáfora zoomórfica no degradante, sino cariñosa hacia los niños, sus hijos. Obsérvese que E. Lindo a través de Manolito ya nos está explicando las claves semánticas de esta metáfora: ‘garrapatas porque le chupan la sangre al pegarse a su tripa’, y eso es precisamente lo que hace este ácaro cuando se adhiere a ciertos mamíferos.

Sucede lo mismo que en el caso anterior en:

(207) Sardinilla es una torta rápida, como un latigazo, que se le da a un enemigo o, en su defecto, amigo, en esa parte del cuerpo llamada culo.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.12)

dado que las claves semánticas para la metáfora se encuentran en la misma

explicación de Manolito, que aloja a su vez un símil: ‘Sardinilla es una torta rápida, como un latigazo`; además, en esta ocasión, *torta rápida* y *latigazo* funcionan como sinónimos funcionales en el texto y el último de ellos, como un recurso intensificador, que, sin embargo, no actúa como término evocador del término implícito *colleja*, es decir, ‘Golpe que se da en la nuca con la palma de la mano’ (*DRAE*²³), que sí es un sinónimo de *torta rápida* y de *sardinilla*.

D) Metáforas cosificantes

Presentamos un cuarto grupo de ejemplos con expresiones metafóricas basadas en objetos o cosas. Por ejemplo:

(208) [...] pero mi madre me dijo que es que nosotros habíamos tenido suerte porque el padre que nos había tocado en la vida era bastante bueno, pero que se daban casos de padres que daba asco verlos, y también dijo que los padres son una lotería: o te salen buenos o te salen malos.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.69)

donde la expresión metafórica *los padres son una lotería: o te salen buenos o te salen malos* comparten el mismo comportamiento arbitrario de la lotería ‘Asunto cuyo resultado depende de la suerte o la casualidad’ (acepción 5 del *DRAE*²³).

Con respecto a los discursos cinematográficos y televisivos, también se encuentran metáforas basadas en la cosificación, pero en el siguiente ejemplo, al contrario del anterior, se da una metáfora irónica. Por ejemplo, en el siguiente fragmento que transcribimos:

(209) NICO: Oye, Manolo, ¿no tendrás algo? Es que me lo he dejado todo en propinas.

MANOLO: ¿Qué pasa? ¿Tengo cara de cajero o qué?

CATA: Anda, hombre, luego te lo da.

MANOLO: Sí, hombre, el próximo milenio o al otro.

CATA: ¡Qué exagerado! Luego es luego.

NICO: Desde luego.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

Dicha expresión metafórica *cara de cajero*, a la vez que actúa como un acto de habla indirecto ya que sirve de rechazo a la petición de dejar dinero, sobre todo, deja entrever una doble intención: crítica e irónica hacia la solicitud de Nico y también hacia el propio Nico, pues se pone en evidencia lo caradura y abusón que este es. Así, Manolo le deja claro ´que no es la máquina de un cajero automático, que siempre da dinero, pues él es un obrero, un camionero al que le cuesta mucho ganarlo`.

Obsérvese, por otra parte, el juego verbal que se establece entre el adverbio de tiempo *luego* y el marcador discursivo *desde luego* con el significado textual aquí de reprobación y cierta resignación.

También encontramos una expresión metafórica cosificante en:

(210) CATA: ¡Saca el niño del agua que no son garbanzos!

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

Según el contexto situacional de la película, se trata de que Manolo está tardando mucho tiempo en bañar a sus hijos (Manolito y el Imbécil), por lo cual, resulta muy graciosa la expresión metafórica de un ama de casa como es Cata: *los niños no son garbanzos*, es decir, ´los niños no se ponen a remojo`, pues por nuestro conocimiento del mundo sabemos que el remojo de las legumbres es de media unas doce horas, de ahí la exageración que precisamente actúa como un llamamiento eficaz para meterle prisa a Manolo, su marido.

E) Otras metáforas

Un ejemplo interesante, que transcribimos, lo hallamos en el discurso televisivo, concretamente, en una metáfora muy plástica por parte de Manolito, ya que él al ver a su abuelo entrando en la habitación con una mascarilla puesta se queda muy asustado y piensa que no es ni humano, ni animal ni cosa:

(211) MANOLITO: ¡¡¡¡Ahhhhhh!!!!

ABUELO: Pero, ¿qué te pasa?

MANOLITO: Eres un extraterrestre asesino.

ABUELO: Pero, ¡qué cosas dices! Si me he puesto una mascarilla verde..pero soy tu abuelo...

MANOLITO: ¿Además de con unos dientes?, ¿voy a tener que dormir con un abuelo verde?

ABUELO: Sí, pero duérmete

MANOLITO: Pareces el abuelo de Paquito Medina recién llegado de Marte

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IX)

Así, vemos que Manolito no sólo compara a su abuelo con un *extraterrestre* ´dicho de un objeto o un ser: Supuestamente venido desde el espacio exterior a la Tierra` (acepción segunda del *DRAE*²³), que es un cuasisinónimo de *marciano (< *de Marte*). Por otra parte, también vemos que la expresión *un abuelo verde* es polisémica al presentar en el texto un triple sentido que le aporta comicidad: 1) su sentido literal que denota el aspecto físico de ´un abuelo con una mascarilla verde`; 2) su sentido figurado que connota el comportamiento de ´un viejo verde`, es decir, la persona ´Que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado` (acepción decimotercera del *DRAE*²³); y 3) su sentido figurado lexicalizado en la frase paremiológica *ser más raro que un perro verde*, que connota la apariencia física y la

conducta poco comunes o extraordinarias de una persona´.

También se encuentran casos de metáforas metonímicas consistentes, por ejemplo, en presentar realidades abstractas como concretas:

(212) LA SITA ASUNCIÓN: El amor es un tren en el que hay que saltar cada vez que pasa a nuestro lado.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

Para entender en clave de humor este enunciado, se hace necesario retomar el ejemplo (201), donde veíamos que la sita Asunción *no se come una rosca*, es decir, *no se echa novio*, por lo tanto, ambos diálogos que, por cierto, aparecen en el mismo episodio titulado *La guerra de los sexos*, permiten ver la incongruencia que esto supone en la sita Asunción, ya que ella se caracteriza por saber mucho de boca, pero por no practicar nada de hecho. De ahí que la expresión *cada vez que pasa a nuestro lado* signifique en realidad 'la única, la primera vez, que pase a nuestro lado'.

3.2.8. Metonimia y sinécdoque

A) Metonimia

Se fundamenta en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, el producto por el lugar donde se produce tal producto, la materia por el objeto hecho con esa materia, etc. En este sentido, se sustituye una parte por otra, en virtud de una relación de contigüidad o proximidad entre los significados de las dos palabras.

Tropo que responde, en definitiva, a la fórmula retórica *pars pro parte*, a diferencia de la sinécdoque, que responde o bien a *pars pro toto* o a *totum pro parte*.

Según F. Lázaro (2008) se establece en ella una de las siguientes relaciones:

- a) *causa por efecto*: vive de su *trabajo*
- b) *continente por contenido*: tomaron unas *copas*
- c) *lugar de procedencia por la cosa de que allí procede*: un *jerez*
- d) *signo por cosa significada*: traicionó su *bandera*
- e) *abstracto por concreto, genérico por específico*: burló la *vigilancia*, etc.

Con respecto a los ejemplos analizados, uno de los tipos de metonimia más destacados es el de *marca comercial por producto*, lo que obliga a activar el conocimiento del mundo para percibir e interpretar adecuadamente el humor, sobre todo por parte de los receptores extranjeros, que pueden desconocer los productos de tales marcas. Entre ellas podemos citar, por ejemplo:

Ariel-Nueva fórmula por 'jabón de lavadora`

- (213) Aunque no te lo creas, mi abuelo no se ha puesto en bañador en su vida y tiene la barriga como si se la hubiesen lavado con Ariel- Nueva Fórmula.

(¡*Cómo molo!*, 1996, p.56)

María (Fontaneda) por 'galletas`

- (214) Yo todavía me comí otras dos salchichas y luego unas natillas que tampoco eran de marca, eran natillas de la mujer rubia y tenían una galleta redonda encima que se llamaba «María».

(*Manolito on the road*, 1998, p.104)

En el ejemplo (215) resulta bastante cómica la manipulación del nombre propio (antropónimo) con el nombre homónimo de la marca de salchichas, como un típico divertimento muy propio de los niños:

- (215) Mi amigo Óscar Mayer nunca escribirá su vida porque su madre no le va a dejar que empiece su autobiografía diciendo:

«Me llamo Óscar Sandoval, pero todos mis amigos me conocen como Óscar Mayer, el rey de las salchichas».

(*Los trapos sucios*, 1997, p.10)

También abundan *los nombres de establecimientos* como puedan ser los supermercados *por los productos* que allí se venden:

(216) Mi abuelo sí que hace ruido, pero como los dientes que lleva no son suyos que son del «Al-campo», pues todo el mundo le disculpa.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.50)

Además, nos deja entrever una intención bastante humorística por parte de E. Lindo, ya que se trata de un mensaje irónico implícito respecto de la calidad de los dientes del abuelo y el lugar de compra del producto.

Igualmente se encuentran ejemplos en el discurso cinematográfico, sin embargo, en el caso tan gracioso que hemos seleccionado de este soporte semiótico, la valoración de Manolito es otra, de signo positivo, que contrasta fuertemente con la opinión negativa, generalizada de los adultos, para quienes las salchichas caseras son mejores que las salchichas industriales, por ejemplo, las de Día. El niño inocentemente interpreta el color más rosado como algo bueno, sello de calidad de los cerdos, ya que no conoce los colorantes que la industria alimentaria utiliza:

(217) ALICIA: Pues unas salchichas de pueblo que te vas a chupar los dedos.

MANOLITO: ¿No son de marca?

ALICIA: No, son caseras.

MANOLITO: Es que a mí las que me gustan son las de mi madre, que son de marca.

MANOLO: ¡Manolito!

ALICIA: Pues aquí de marca no tenemos, pero están mejor que las de marca.

MANOLO: ¿Qué tontería es ésa de que sólo te gustan las salchichas de marca?

MANOLITO: Lo dice mamá, que son las mejores.

MANOLO: ¿Y qué marca es?

MANOLITO: Creo que marca “Día”. Son de cerdos alemanes que son más rosas que los cerdos españoles...

(*Manolito Gafotas*, 1999, la primera película I)

Además de las marcas, también en el discurso televisivo se utiliza *el continente por el contenido* para explicar el significado de *palomitas*, que hace referencia a la ‘Bebida compuesta de agua y aguardiente anisado’ (decimocuarta acepción del *DRAE*²³, en su uso coloquial como *palomilla*):

(218) El abuelo siempre toma con sus amigos unas palomitas, no son pajaritos, sino anís con agua. A veces el abuelo se achispa.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio I)

Otro tipo de metonimia es la utilización de *el nombre del lugar por el producto*, ya que se utiliza *oficina de Silicon Valley* por ‘oficina informática’:

(219) Todo el mundo piensa que el Imbécil nos sacará de pobres y será el nuevo Steve Job, porque con sólo siete años puso en marcha el ordenador viejo que nos regaló la Luisa. Ha instalado su oficina de Silicon Valley detrás del mueble-bar y allí es donde tienes que ir a buscarle si no le encuentras.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.16)

Encontramos, también, algunos ejemplos de metonimia hiperbólica del tipo *lugar por habitante del lugar*, como en:

(220) Es lo que me pasa con el Imbécil: «No llames a tu hermanito Imbécil», me dice toda España, pero yo no lo hago por insultar,

lo hago porque ya ni me acuerdo de su nombre verdadero. [El término *toda España* por ‘todos los habitantes españoles’].

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.28)

Incluso un ejemplo en (221), resulta sumamente cómico el empleo de parte como una forma de adquirir el protagonismo, y a la vez se produce un contraste bastante cómico la vergüenza de Madrid / no nos importa por ser la vergüenza de Madrid:

(221) —Vosotros, delincuentes, erais, hasta hace media hora que empezó el recreo, la vergüenza de Madrid, pero todo esto se va a arreglar en los próximos 15 días.

— ¿Por qué?, nos preguntamos los unos a los otros, porque a nosotros no nos importa ser la vergüenza de Madrid, ya estábamos acostumbrados. [*de Madrid* por ‘de los madrileños’]

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.18)

B) Sinécdoque

Consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la extensión de las palabras, al designar el todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc. En el habla infantil con frecuencia se recurre a las relaciones de hiperonimia – hiponimia, del tipo: *papá* por ‘hombre’, es decir, ‘todo hombre esta visto desde la óptica del papá’, *flor* por ‘clavel’, ‘rosa’; o bien un término general (*él* = ‘el nene’) por otro específico (*yo* = ‘el hermano de Manolito’, también llamado *el Imbécil*): *yo* por ‘el nene’ (en lugar de “yo no quiero eso”, se dice “el nene no quiere eso”, que es la forma de hablar habitual del hermano menor de Manolito Gafotas).

Entre ellos mencionamos los siguientes ejemplos:

A) El Todo por la Parte (*Totum pro parte*)

(222) El nene no come verde.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.37)

en donde el término *verde* (el todo) está usado por “verdura” (la parte), ya que como el propio origen etimológico indica ‘toda verdura es verde’.

También el siguiente ejemplo:

(223) —Un perro —dijo mi abuelo—, si es negro se llama Moro, si es blanco, Perla, y si es marrón, Canelo. Y ya está, qué ganas de complicarse la vida.

El Imbécil se volvió a quitar el chupete. Antes de que dijera nada le advertí:

—¡A ver lo que dices, que te la cargas!

Pero el Imbécil dijo con una sonrisa en los labios

— Si tiene gafas, Manolito. Como Manolito.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.55)

en el que podemos observar que se trata de una deducción lógica por parte del abuelo de Manolito a través de un proceso epítético de lo general a lo particular, del nombre común al nombre propio: *negro* > *Moro*, *blanco* > *Perla*; *marrón* > *Canelo*. Por extensión analógica del proceso deductivo, pero ahora abductivo, y del proceso de sinécdoque, pero justo a la inversa (de la parte al todo), para el Imbécil, todo lo que tiene gafas será Manolito, lo que deja abierta la puerta tanto a personas como a no personas (pensemos en los juguetes infantiles) y de ahí el efecto cómico.

Propio del habla infantil y del idiolecto de *el Imbécil* es el ejemplo:

(224) Sin ir más lejos, el otro día mi madre le dijo:

—No hagas eso, Nicolás.

Le llamó Nicolás porque se debe de llamar Nicolás,

seguramente.

Y el Imbécil protestó:

—¡El nene no es Nicolás! ¡El nene es el Imbécil!

(*Manolito on the road*, 1998, p. 12)

ya que se objetiva el niño en la tercera persona, sin ser todavía consciente de su propia identidad focalizada en el yo.

B) La Parte por el Todo (*Pars pro toto*)

(225) Mi abuelo se quedó parado, viendo con inmensa nostalgia cómo se alejaban sus chicas queridas. Ya sólo podíamos ver los bastoncillos, que de vez en cuando aparecían muy altos, por encima de todas las cabezas. [*Cabezas* por ‘personas’]

(*Los trapos sucios*, 1997, p. 101)

El siguiente ejemplo es más complejo que el anterior pues es una mezcla de sinécdoque (*parte por todo*) y metonimia (*efecto-causa*):

(226) [...] la tribu de los Narices Rojas [*Narices Rojas* por ‘abuelos borrachos’]

(*Mejor Manolo*, 2012, p.13)

en efecto, encontramos una sinécdoque en *narices* por ‘abuelo’ y una metonimia del tipo causa-efecto en *rojas* por ‘borrachos’, donde se utiliza los *Narices Rojas* para significar los ‘abuelos borrachos’, dado que en ocasiones Manolito menciona que siempre su abuelo se queda con la nariz roja después de beber con sus amigos.

(227) El mueble-bar es un mueble que le compró mi madre a mi padre porque mi padre siempre ha dicho:

— Catalina, yo soy un hombre de barra.

Y dicho esto se bajaba al bar el Tropezón. [*barra* por ‘bar’]

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.74)

3.2.9. Vivificación (animar por vía de personificación / animalización lo inanimado), Personificación (atribuir a los seres irracionales actitudes propias de los racionales) y Animalización (atribuir a los seres racionales actitudes propias de los irracionales)

La representación como personas de seres animados o inanimados surge fundamentalmente en el contexto de la ridiculización de los hábitos. La personificación puede ceñirse no sólo a un objeto inanimado o a un animal, sino también a entidades abstractas. Según J. Antonio Llera (2004:115), se está jugando con el principio de relevancia comunicativa: el autor lleva al lector a generar una premisa para, acto seguido, provocar una contradicción respecto de la información implicada en el contexto. Con respecto a la animalización, consiste en el caso contrario, es decir, en dotar de cualidades o acciones propias de los animales a los seres humanos e inanimados, con el fin de obtener una imagen caricaturizada y ridiculizada de los mismos.

No obstante, en muchas ocasiones encontramos ejemplos donde se combinan ambos tipos, la personificación y la animalización. En el primer ejemplo seleccionado se procede con seres animados, focalizando ciertas partes fisiológicas:

(228) Debe de ser verdad eso de que los perros se acaban pareciendo a sus amos: una vez soñé que veía a la Luisa y a la *Boni* jugando en el parque del Ahorcado y la Luisa, en vez de llevar su cabeza, llevaba la cabeza de la perra, y la *Boni*, en vez de llevar su cabeza, llevaba la cabeza de la Luisa. Bueno, pues yo me pasaba hablando con ellas todo el rato y no notaba nada raro, hasta que de repente caía en la cuenta y le preguntaba a la Luisa:
—¿Qué te ha pasado en la cabeza?

Y la Luisa, con cara de perra, respondía:

—Es que nunca lo había dicho por vergüenza, pero yo tampoco soy enteramente de la raza humana, también soy un cruce.

(*Pobre Manolito*, 1995, pp.121 y 122)

En efecto, el cruce es a modo de un nuevo centauro: La Luisa ´cabeza de la *Boni* + cuerpo de la Luisa` y la *Boni* ´cabeza de la Luisa con el cuerpo de la Boni`. Véase el dibujo ilustrativo de este hibridismo humano-canino-humano en la página 211.

Más adelante continúa la comicidad, pero ahora basada solo en la personificación de un ser animal, que permite avanzar en la oposición hiperbolizada entre la calidad de vida de los perros y la de los seres humanos: ´el nivel de vida de la perra (la *Boni*) es superior al nivel de vida de algunos seres humanos (los García Moreno, la familia de Manolito Gafotas)`:

(229) El caso es que nos habíamos quedado en que la Luisa le pidió a mi madre que se quedara con la *Boni* un fin de semana y mi madre dijo: «Claro, por Dios, para eso estamos las amigas.» Aunque luego por detrás mi madre se quejó de que el fin de semana de la *Boni* le descolocaba la economía del mes, porque, como ya te he dicho, la *Boni* no come cualquier porquería de las que comemos en casa de los García Moreno. La *Boni* es muy exquisita, tiene mejor paladar que la reina de España.

(*Pobre Manolito*, 1995, pp.123)

Encontramos un ejemplo, como el que sigue:

(230) No podía creer lo que mis gafas estaban presenciando: la *Boni* se había sentado en una silla y compartía la mesa con mi abuelo. Mi abuelo le peleba las gambas y la *Boni* se las comía sin masticar, como si fueran píldoras.

— Fijaos si es lista la Marquesa que se ha venido al olor de las gambas. A eso se le llama saber seguir el rastro.

(*Pobre Manolito*, 1995, pp.126 y 127)

que aún a ambos aspectos intersemióticamente: la condición híbrida de centauro en ser humano y animal (a nivel de dibujo) y la exquisitez de paladar del animal (a nivel de texto y dibujo):



(Figura 10. *Pobre Manolito*, 1995, p.127)

Dibujo que ofrece una doble perspectiva: 1) interior a la escena principal, desde la óptica animalizada-personificada del plano del abuelo y la *Boni*, respectivamente; 2) exterior a la escena principal, desde la óptica humana del plano de Manolito y el Imbécil.

Obsérvese que también se dice de la perra *Boni* (la Marquesa) que *es lista*, una cualidad intelectual. Pues bien, en otra novela posterior, aplica el mismo esquema que acabamos de ver para lo económico-gastronómico al campo intelectual-educativo, ya que compara el nivel de inteligencia de la perra (la *Boni*) con el de las personas, en concreto la crítica irónica va dirigida a los dos niños (Manolito y el Imbécil):

(231) En realidad, se lo compró para educar a la *Boni*, porque dice que es una perra casi humana y los libros de educación perruna no le valen, porque la *Boni* tiene más inteligencia que muchas personas que ella conoce (cuando dice esto nos mira a nosotros).

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.108)

Si la *Boni* se comporta como un ser humano, incluso con más inteligencia que

este, el Imbécil en el siguiente ejemplo, hace justo lo contrario, no se comporta como un niño sino como un perro, contradiciendo la lógica humana. Tampoco el abuelo se comporta como un abuelo, puesto que delega la acción de recogida de los excrementos en su nieto e ironiza con tenerlos bien educados; dicho comportamiento está focalizado de nuevo en lo escatológico, como ya vimos antes en el símil y la metáfora:

- (232) Metí la mano en la bolsa como le he visto hacer a la Luisa para recoger el boñigo de la *Boni*, y me acerqué hasta el árbol. El Imbécil seguía con los pantalones bajados. Sacó la lengua y jadeó como hace la *Boni* cuando está contenta. Yo miré para otro lado y procuré no respirar por la nariz para que no me llegara el olor. A pesar de que entre la caca y mi mano estaba el plástico, pude sentir el calor del producto interior bruto del hermano-perro. Hice un nudo en la bolsa y la tiré en el contenedor. Mi abuelo le dijo a la señora:
- ¿Qué me dice ahora? ¿A que los tengo bien educados?
- Yo este mundo no lo entiendo— dijo la señora, y se marchó con su compra.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.60)

En este mismo sentido, y en más de una ocasión, Manolito compara a su madre con un *perro policía* o con un *perro antidroga*, aunque los enunciados no tienen la intención directa de ironizar, ya que incluso puede considerarse como un cumplido o elogio que hace a su madre; sin embargo, dicha comparación produce un absurdo cómico por la degradación que supone en una relación entre madre e hijo:

- (233) Tú no conoces a mi madre, si la conocieras estarías de acuerdo conmigo en que la podrían colocar de perro policía en las aduanas o en la entrada de El Cortés Inglés. Tiene un olfato prodigioso. Si mi madre trabajara de guardia-jurado en las puertas de la Casa Blanca, el presidente podría dormir tranquilo.

(*Manolito on the road*, 1998, pp. 20 y 21)

(234) Este truco del baño falso no siempre nos da resultado porque mi madre tiene un olfato que si se enterara la policía española la contrataría para hacer de perro antidroga en los aeropuertos.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p. 129)

En cuanto al proceso de personificación a partir de seres inanimados u objetos, muchas veces también está presente la hipérbole, como en:

(235) Entraba luz de la farola de mi calle y la dentadura brillaba en el vaso, como si yo tuviera un ser invisible a mi lado del que sólo pudiera verse la sonrisa. Ese ser se estaba riendo de mí. Qué ser más asqueroso. Sólo con su sonrisa me tenía paralizado en la cama, y no es que yo sea miedoso, es que hay sonrisas que hielan la sangre del tío más duro.

(*Manolito on the road*, 1998, p.32).

Resulta curiosa la intertextualidad del enunciado de Manolito, puesto que se evoca el famoso tópico literario clásico del *miles gloriosus*.

A diferencia del caso anterior, en este –donde también encontramos una metonimia en *gafas* y un símil en *jabalina*– la dentadura se compara con un grito de terror:

(236) Una vez mis propias gafas presenciaron cómo mi querido abuelo y el querido abuelo de Yihad se caían los dos rodando desde lo alto de mi escalera. Mientras rodaban el uno sobre el otro por los escalones, se les iban escapando partes de su cuerpo: la dentadura de mi abuelo salió por los aires como si se le hubiera escapado un grito de terror y el bastón de don Faustino hizo una curva perfecta, como de jabalina.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.66)

En el ejemplo siguiente la *báscula* de pesar adquiere atributos humanos por doble vía: como *parlante* cuando de la madre de Manolito se dice que la *insulta*:

(237)Y ella insulta a la báscula parlante con unas palabras que no puedo repetir porque hay niños delante.

(*Los trapos sucios*, 1997, p. 45)

El ejemplo (238) del episodio IX de la teleserie es muy cómico porque, además de la propia personificación, incurre en una impropiedad semántica, al emplear *personalidad* por ´expresión`, ´trato` o ´referencia metalingüística al código`, que genera un doble nivel de interpretación: a) lingüística (de íxis de contexto consabido *este pollo* / no consabido *un pollo*) y b) extralingüística (cercanía *un flechazo* / lejanía *no un flechazo*, quizá un rechazo` en la relación y conocimiento personal entre Catalina y el pollo):

(238) MANOLITO: Mamá, ¿por qué tú has pedido este pollo concretamente, y no otro pollo con otra personalidad?

CATALINA : Cariño, pero qué me dices, es que hay veces que no te entiendo. He pedido un pollo, como siempre. Lo más normal del mundo es pedir un pollo a un pollero.

MANOLITO: Ya, pero es que tú, en vez de decir “dame un pollo”, has dicho “dame este pollo” como si lo conocieras de toda la vida. Y eso ¿por qué?

CATALINA: Pues mira, te voy a decir la verdad porque es que tengo un flechazo con este pollo. Me he enamorado perdidamente de este pollo...Voy a dejar a tu padre por este pollo, te convence esta explicación...toma... (pasa la bolsa del pollo a Manolito)

MANOLITO: Y tú, ¿cómo sabías que este pollo no tiene la gripe de los pollos? (La transcripción es nuestra)

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IX)

Lo mismo ocurre en la segunda película, donde presenciamos una conversación bastante increíble sobre la fuga de una langosta, que resulta por ello absurda e irónica a la vez, ya que tanto Manolo como Cata son conscientes de que se trata de una

mentira inventada por el abuelo y Manolito:

(239) CATA: Ni me mentes la fuga de la langosta, menudo disgusto, padre.

MANOLO: Disgusto es poco. ¿Pero cómo se os ha podido escapar la langosta?

ABUELO: Es que estaba tan dormidita, tan tranquila, y de golpe y porrazo...Ha salido viva y coleando.

MANOLITO: Sí, eso, de repente ha despertado y ha salido corriendo. Como si fuera un expediente -X.

CATA: Menos mal que no nos ha mordido.

(Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe! , 2001, película II)

3.3. Procedimientos discursivo-pragmáticos

3.3.1. Coherencia / Incoherencia

Según H. Calsamiglia y A. Tusón (1999: 221-222), la coherencia es un concepto que se refiere al significado del texto en su totalidad, abarcando tanto las relaciones de las palabras con el contexto como las relaciones entre las palabras en el interior del mismo texto. Alude a la estabilidad y consistencia temática subyacente, asociada a la macroestructura (contenido), a la superestructura (esquema de conocimiento) del texto, a su anclaje enunciativo (protagonistas, tiempo y espacio) y a las inferencias que activan los hablantes para interpretarlo a partir de conocimientos previos.

Por lo cual, a partir de este principio de presunción de coherencia, los mensajes emitidos por un emisor para un receptor se consideran bajo la hipótesis de un conocimiento racional que no admite idealmente un comportamiento ilógico o absurdo.

Teniendo en cuenta lo anterior, según la clasificación de M^a Dolores Vivero (2009: 265), basada en P. Charaudeau (2006), podríamos citar los tres tipos de procedimientos semántico-referenciales que alteran o incluso violan la manera en que el texto nos presenta el mundo, correspondientes a tres formas de incoherencia: la *insólita*, la *paradójica* y la *absurda*, que dan mucho juego en el campo del humor.

3.3.1.1. La incoherencia insólita

La *INCOHERENCIA INSÓLITA* establece una conexión entre ámbitos diferentes pero que comparten algo en común:

nace del contraste de nociones o universos diferentes de cuya conexión se desprende al menos un elemento común, en general implícito. A menudo, se trata de una comparación, aunque también ciertos contextos sintácticos, como las series de términos yuxtapuestos o las construcciones de coordinación, que favorecen la asimilación. Son así frecuentes en las columnas periodísticas las asimilaciones insólitas de la política con el mundo del espectáculo o con el sexo (M^a D. Vivero, *ibídem*: 265).

De esta manera, en el siguiente eslogan del 15-M:

No hay pan para tanto chorizo. (M^aD. Vivero, 2011:107)

que tomamos de la propia autora, observamos una conexión insólita entre la esfera de la alimentación y la del robo, que en el contexto está estrechamente asociada a la esfera política.

En esta línea, podríamos destacar los siguientes ejemplos en donde lo insólito reside en un acercamiento de dos universos distintos con el fin de provocar un efecto inesperado y divertido:

(240) Nos fuimos en taxi porque mi abuelo dijo que con lo triste que estaba no quería meterse en el metro, ya tendría tiempo en un futuro de estar bajo tierra.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.17)

Vemos que el humor nace de la conexión insólita entre dos acciones diferentes: por un lado, la acción cotidiana y usual de *meterse en el metro*, un medio de transporte subterráneo; por otro lado, la expresión *estar bajo tierra* que apunta a la acción no cotidiana y usual de ‘estar enterrado’. La conexión queda manifiesta por el juego de doble sentido que se da en *estar bajo tierra*.

En el siguiente ejemplo, además de la conexión insólita, se acude también a la expresión hiperbólica:

(241) Una vez mis propias gafas presenciaron cómo mi querido abuelo y el querido abuelo de Yihad se caían los dos rodando desde lo alto de mi escalera. [...]. Entonces, viendo yo que estaba a punto de echar por tierra mis principios porque la risa se me salía de la boca, me di un mordisco en el labio que casi lo pierdo, te lo juro. «Perderé el labio inferior, pero no mis principios»

(*¡Cómo molo!*, 1996, p. 66)

La conexión insólita reside en una comparación poco habitual entre el ámbito físico *perder el labio inferior* y el ámbito ético *no perder mis principios*, que en el contexto de la novela consiste en ‘no reírse de la desgracia ajena’, ese es uno de los principios de Manolito. Por otra parte, cuando se dice *me di un mordisco en el labio que casi lo pierdo... «Perderé el labio inferior, pero no mis principios»*, inmediatamente lo asociamos con la locución verbal *morderse la lengua*, en el sentido de ‘Contenerse en hablar, callando con alguna violencia lo que quisiera decir’ (*DRAE*²³), que en el ejemplo es sustituible por ‘contenerse en reír’.

Más adelante en el mismo capítulo titulado “El plomo se hunde” (*¡Cómo molo!*, 1997) continúa aún más plástica, si cabe, la comicidad insólita:

(242) Un niño de principios, eso es lo que soy. Pero hay principios

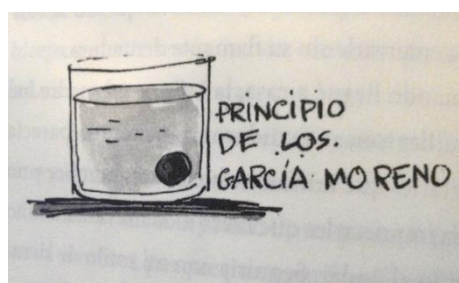
por los que no paso. ¿Por qué? Porque no me lo permite la madre Naturaleza. Uno de esos principios es el «principio de Arquímedes». El principio de Arquímedes me lo leyó la Luisa un día antes de que empezara mi cursillo de Natación.

(¡Cómo molo!, 1996, p. 66)

El humor estriba, como antes, en la comparación insólita entre el principio ético *Un niño de principios* y el principio físico *el principio de Arquímedes*. Sin embargo, en esta ocasión la conexión se establece en un juego paratextual con el título del capítulo “el plomo se hunde”, que aporta un sentido figurado aplicable a ‘Manolito se hunde, Manolito no sabe nadar’, lo que constituye una violación al principio de Arquímedes. En efecto, los dos dibujos que aportamos aúnan ambos aspectos intersemióticamente: la teoría del principio de Arquímedes ‘el plomo no se hunde’ (dibujo de la izquierda) y el argumento de *hay principios por los que no paso* (dibujo de la derecha):



(Figura 11, ¡Cómo molo!, 1996, p.65)



(Figura 12, ¡Cómo molo!, 1996, p.76)

Otro ejemplo de la conexión insólita que resulta bastante plástica está en relación con la imagen de la postura del egipcio o postura egipcia:



(Figura 13. ¡Cómo molo! 1996, p.131)

que adquiere un sentido figurado como postura de petición, con el significado de: ´quiero` (simbolizado semióticamente en un corazón) + ´dinero` (simbolizado semióticamente en una moneda) + ´un regalo` (simbolizado semióticamente en una caja de regalo), es decir, ´quiero dinero para un regalo`.

La novela lo verbaliza así:

(243) Según avanza el curso, los regalos van bajando de categoría, y cuando llegas al de Arturo Román, que es el 20 de junio, y te pones delante de una madre haciendo la postura del egipcio, tu madre y la madre de cualquiera dice:

—¿Que te dé dinero para quééééééééééé?

La postura del egipcio lleva siglos practicándose. Es una tradición hereditaria: se pone uno delante de una madre o padre o superior y, colocándose de perfil, echa una mano para delante y pone cara de póquer. Pueden pasar dos cosas: que tengas suerte y te echen alguna moneda, o que un padre o madre cruel pasen de ti y te dejen horas y horas en la misma postura. Así se quedaron muchos egipcios: momificados. Te darás cuenta de que como historiador no tengo precio.

(¡Cómo molo!, 1996, pp.133 y 134)

También hay ejemplos en donde el humor surge cuando el mundo referencial que se compara puede quedar ridiculizado o sobrevalorado por contaminación con el que

sirve de comparación:

(244) El Imbécil y yo lloramos porque ese marciano nos recuerda a nuestro abuelo cuando se quita la dentadura y se ha bebido tres tintos de verano y señala a nuestro bloque y dice: «mi casa» pensando que nunca será capaz de llegar hasta el sofá-cama.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p. 45)

Como vemos, se produce una conexión insólita intertextual polifónica, ya que se compara al abuelo con un ser marciano, de nuevo (véase el ejemplo 211), a través de una evocación paródica de la famosa frase del protagonista de la película *E.T. The Extra-Terrestrial*: «mi casa».

En el siguiente ejemplo, también se halla un fuerte componente humorístico por un rebajamiento cosificante del abuelo, ya que siempre es el que se come todas las sobras y actúa como el contenedor de basuras ante la familia:

(245) Mi madre siempre dice: «En mi casa no se tira comida a la basura, de eso se encarga el abuelo. Lo podían contratar en el Vertedero.»

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.99)

A diferencia de los casos anteriores, en los ejemplos que siguen lo insólito surge de una actitud de sobrevaloración,

por intensificación cuantitativo-cualitativa (*más viejo ... joya de museo*):

(246) [...] el chupete al que todos llamamos «el tete» porque es el más viejo de toda su colección, casi una joya de museo.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.67)

por intensificación cualitativa, propia del habla infantil (*gusanos gordos por los langostinos*):

(247) Cuando llegó el camarero, el Imbécil pidió gusanos gordos, que es como él llama a los langostinos, y yo unas salchichas con ketchup; pero como no tenían, me tuvieron que traer un chuletón.

(*Yo y el Imbécil*, 1999,p.106)

En el siguiente ejemplo que transcribimos, tomado del discurso cinematográfico, además de la incoherencia por lo insólito de lo descrito, también se evidencia una ilocutividad irónica por parte del interlocutor (Manolo, el padre de Manolito):

(248) CATA: Mira, no tenemos dinero pero tenemos mucha imaginación.

MANOLO: Eso está muy bien, eso me ha gustado. Este año en Nochebuena cuando estemos comiendo los fideos, nos imaginamos que estamos comiendo angulas. Y ¡cuidado!, que repiten.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

Como puede comprobarse, se encuentra una relación coherente de causa-efecto en: 1) la realidad: *no tener dinero* → *comer los fideos*; y en 2) la irre realidad: *tener mucha imaginación* → *comer angulas*; y una relación incoherente entre la realidad y la irre realidad: *no tener dinero* → **comer tantas angulas que haya que tener cuidado para que no repitan*, que manifiesta una ilocutividad irónica en la burla mordaz.

También aparecen ejemplos en el discurso televisivo, en donde la conexión insólita puede darse con un fin lúdico, aprovechando el recurso fono-semántico de la etimología popular:

(249) LA SITA ASUNCÓN: Pues, vamos a hablar de la basura y de la limpieza. A ver, López en dónde tenemos que dejar los vidrios cuando ya los hemos utilizado.

LÓ PEZ (El OREJONES): En el Vidrioclub.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio V)

La comicidad surge por un desconocimiento del término *vidrios*, que le resulta opaco, por eso reconduce la situación discursiva con una realidad que le es familiar, la de los vídeos, favorecida por una clara asociación paronomásica entre el término implícito *videoclub* 'el establecimiento de alquilar o vender los vídeos' y el término explícito neológico *vidrioclub* 'el lugar de guardar los vidrios'.

3.3.1.2. La incoherencia paradójica

La *INCOHERENCIA PARADÓJICA* se establece entre nociones contradictorias. En efecto, la segunda forma de incoherencia que distinguimos es la paradójica que se basa en una relación de contradicción entre los aspectos conectados humorísticamente. Por ejemplo: *¿Dónde está la izquierda? Al fondo a la derecha* (M^a Dolores Vivero, *ibídem*, 108).

Así, el enunciado paradójico sorprende al afirmar algo que parece contrario a la lógica, también a la opinión común:

(250) Lo barato sale caro.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.88)

(251) Lo que es la vida, hacía un momento me meaba de risa y ahora de miedo.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.22)

En cuanto al ejemplo (252), la oposición entre *tener voz* 'derecho de opinión / en teoría' y *tener voto* 'derecho de ejecución / en la práctica', aunque pueda no ser contradictoria en otros colectivos humanos (pensemos en vecinos inquilinos, no dueños de una comunidad), sí puede resultar paradójica en un abuelo, una persona mayor, el mayor de la familia:

(252) Mi abuelo en mi casa tiene voz pero no tiene voto.

(¡*Cómo molo!*, 1996, p. 70)

Paradójicos resultan igualmente los dos siguientes ejemplos:

(253) La gente nos aplaudió mucho, porque en los belenes vivientes tus padres te aplauden si te sale bien la actuación, pero si te sale mal te aplauden también porque les hace todavía más gracia. Los padres es que tienen a veces un ramalazo sádico que te pasas.

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.34-35)

La paradoja consiste en que tanto salga bien como salga mal los padres aplauden igual, cuando lo lógico es que solo aplaudan cuando sale bien.

(254) [...] que tenía que ser un niño abierto y no un niño cateto. Era la segunda vez en mi vida que me llamaban cateto. Era duro para mí, y eso que no sabía lo que significaba.

(*Manolito on the road*, 1998, p.105).

donde hallamos una oposición funcional entre *abierto* ´mundano, urbano` y *cateto* ´pueblerino, palurdo` y una contradicción lógica entre *Era duro para mí, y eso que no sabía lo que significaba*.

Como ejemplos de paradoja basada al afirmar algo que parece contrario a la opinión común, hemos seleccionado dos. En cuanto al primero:

(255) A mi abuelo le trae al fresco que se desvelen todos sus secretos:

—Y a mí qué me importa que sepan que la dentadura es postiza, que estoy de la próstata, que ronco como una morsa y que me paso el día en el Tropezón... Desde que las viejarracas del Hogar del Pensionista saben todos mis defectos acuden a mí como moscas. Ahora gusto mucho más que antes, cuando pensaban que era un típico viejo perfecto.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.10 y p.11)

A través de una autodenigración apelando a los propios defectos, como 'la dentadura postiza', 'estar de la próstata', 'roncar como una morsa' o 'pasarse el día en el Tropezón', y rompiendo con ello el tópico de *ser un típico viejo perfecto*, se llega a ser más apetecible, a gustar más al sexo femenino, según la opinión del abuelo, contradiciendo la opinión común.

Por el contrario, en el ejemplo (256) los defectos no van a ser elogiados, sino silenciados, apelándose a una estrategia que suele emplearse en el mundo de la publicidad, la de crear expectativas siguiendo la opinión común:

(256) Si tienes la idea de que soy un ser maravilloso, no leas este capítulo. En serio, si no lo lees tienes la oportunidad de seguir teniéndome por un niño excepcional: si lo lees... sabrás quién se esconde detrás de este Manolito pluscuamperfecto.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.15)

Con respecto al segundo ejemplo, la contradicción reside en considerar muy irónicamente lo anormal, lo inhabitual como lo normal, lo habitual por parte de Manolito Gafotas:

(257) La panadería de la señora Porfiria es la más famosa de Carabanchel Alto; sus especialidades son los yogures pasados de fecha y el chopped rancio. Te recomiendo que vengas algún día a probarlas. En mi familia ya no podríamos imaginarnos la vida sin estos manjares.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.17)

Cabe mencionar que en (258) la incoherencia paradójica se ve reforzada por la intertextualidad del lema comercial, de dominio público: *el cliente siempre tiene razón*, en abierta contradicción con la opinión irónica que tiene Ezequiel, el dueño del bar El Tropezón, lo que provoca una gran paradoja:

(258) Su lema es: «Con el cliente, mano dura. El dueño siempre tiene razón, para eso es el dueño.» Si al cliente no le gustan estas reglas, que se largue: hay más bares que chinos.»

(*Pobre Manolito*, 1995, p. 27)

De modo semejante, se produce una incoherencia paradójica entre lo convencional en la opinión común y lo no convencional expuesto en un cartel publicitario, a nivel intertextual:

(259) Y eso es un acontecimiento para apuntar en la historia del SIGLO XX, porque la Porfiria tiene sus normas, y jamás se las ha saltado. Tú mismo las puedes leer en un cartel que preside la panadería:

EN ESTE ESTABLECIMIENTO NI SE FÍA

NI SE REGALA, NI SE REBAJA, NI SE NADA.

Panadería Porfiria

(*¡Como molo!*, 1996, p.162)

Otro ejemplo de paradoja intertextual lo tenemos en:

(260) Mi abuelo les dio trescientas pesetas para que se callasen un rato, porque él personalmente no los podía soportar. La gente aplaudió la increíble idea de mi abuelo, porque la verdad es que aquella familia cantaba peor que todas las familias que he conocido en la vida. Dice mi abuelo que ahora esa familia se gana la vida yendo a los parques con un cartel que dice: «Si no nos das limosna, cantamos (tenemos flauta y guitarra de cuatro cuerdas)».

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.94)

Donde vemos una incoherencia al afirmar algo que parece contrario a la opinión común: dar limosna para cantar y no para no cantar.

En el discurso cinematográfico, se encuentra un diálogo donde se ve muy bien este tipo de incoherencia paradójica respecto de la opinión común, ya que Manolito

invita a interpretar las palabrotas en un sentido no ofensivo, violando el principio de cualidad por apelar a un sentido no verdadero de la expresión:

(261) MANOLITO: Capullo, pero en el sentido que no os ofendáis.

Yo pienso que con un poco de voluntad podríamos llegar a un acuerdo o a una conclusión.

CHICO DEL OTRO INSTITUTO: ¿Y a este qué le pasa?

YIHAD: Cierra el pico, Gafotas. Y tú también, pijo de mierda.

CHICO DEL OTRO INSTITUTO: ¿Cómo me has llamado?

MANOLITO: Pijo de mierda, pero en el sentido de que no te lo tomes como ofensa.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

3.3.1.3. La incoherencia absurda

La *INCOHERENCIA ABSURDA* se establece entre ámbitos que nada tienen en común. La incoherencia absurda nace de la conexión de universos que desde la lógica de la experiencia humana no tienen relación ninguna entre sí.

Se ha de recordar que en el apartado de la hipérbole, ya hemos visto algunos ejemplos de incongruencia en los que se explota la representación descabellada o grotesca que postula una especie de contra-mundo con su propia connotación de realidad y choca frontalmente con los límites de la lógica y de la razón. Solo retomaremos dos de los más representativos (156) y (158), antes de añadir otros nuevos:

(156) «Este niño —se refiere a mí—, otra cosa no tendrá, pero nació con veinticinco dedos de frente.» Mi abuelo la consuela a ella y me consuela a mí diciéndome:

—Como Einstein, todos los sabios han tenido siempre veinticinco dedos de frente.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.106)

(158) Me puse tan gordo por lo que me acababa de decir mi padre que hasta se me desabrocharon los pantalones de lo que engordé en tres milésimas de segundo.

(Manolito on the road, 1998, p.94)

Con respecto a los ejemplos nuevos aportados aquí, vemos un caso absurdo de contagio de la rabia por parte de *el Imbécil*, el hermano de Manolito, dada su amistad tan cariñosa y estrecha con la perra *Boni*:

(262) Y es verdad, a mi abuelo no le dejan que vaya el Imbécil a las partidas de petanca porque el Imbécil muerde a los viejos que le van ganando a mi abuelo. Un día le mordió en la pierna a un viejo, que es amigo de mi abuelo, y a ese viejo le tuvieron que poner la antirrábica y todo, porque yo le dije a ese viejo que el Imbécil compartía el chupete con la Boni (la perra de la Luisa), y el viejo se puso a gritar y a montar el número mirándose la marca de los dientes del Imbécil en la pierna. No cogió la rabia pero estuvo sin hablarse con mi abuelo durante meses.

(Manolito on the road, 1998, pp.52 y 53)

De modo semejante, en el siguiente ejemplo la incoherencia absurda también surge de una falta de razonamiento lógico partiendo de una falsa premisa “*los presentadores de telediaros no tienen piernas*”. Así, cuando Manolito y su abuelo encuentran a una presentadora de televisión en una cafetería, se quedan observándola:

(263) Yo no podía irme hasta que no se levantara, porque en mi colegio dicen que hay muchos presentadores de los telediaros que no tienen piernas y que por eso se hacen presentadores de telediaros, porque las piernas no les hacen falta. Mis amigos no me hubieran perdonado jamás que yo no hubiera ido sin comprobarlo.

(Manolito Gafotas, 1994, p.21)

En el ejemplo siguiente lo absurdo se basa en la desproporción entre lo que dice

Manolito y la realidad a la que designa, de manera que trata de hacer verosímiles hechos tan extravagantes:

(264) Yo no tenía ganas de nada, pero tuve que acabar riéndome porque los pedos mañaneros del Imbécil tienen música, te lo juro, y hay veces que se puede distinguir el estribillo de alguna canción, como *Macarena* o *Campana sobre campana*. No me digas cómo lo consigue.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.22)

La falta de verosimilitud del ejemplo que sigue se basa en la hipérbole del símil:

(265) Lo del moco lo digo en serio: le bajaban dos velas espeluznantes por la nariz, avanzaban hacia la boca como avanza la lava de un volcán en plena erupción.

(*Manolito on the road*, 1998, p.22)

En el discurso cinematográfico, se encuentra un diálogo en donde la incoherencia absurda estriba en una reacción disparatada por parte de las dos guardias civiles, Benítez y Cardona, ya que en vez de *dar un parte*, quieren *dar un par de disparos al aire*:

(266) ABUELO: Yo les digo una cosa, si no me voy a un asilo es por mis nietos, porque este matrimonio me tiene muy harto.

BENÍTEZ: Si quiere, me acerco al cuartelillo y doy un par de disparos al aire.

CARDONA: Benítez, no seas burra. ¡Qué va a pensar este señor! (mira al abuelo) No se crea usted que no lo haría a gusto, pero es que no estamos de servicio.

BENÍTEZ: Tenemos las armas ahí mismo, mujer. ¿Voy por ellas?

(*Manolito Gafotas*, 1999, la primera película)

Con respecto al discurso televisivo, los ejemplos más representativos de lo

absurdo muchas veces surgen de un desconocimiento sobre temas acerca de la realidad sexual, en donde las interpretaciones de Manolito y sus amigos provocan una comicidad elevada al confrontarlas con las de los adultos, como sucede en los dos casos que transcribimos:

(267) OREJONES: Yo sí sé que casi todas las mujeres compran las de las alas

MANOLITO: ¿Y tú qué sabrás?, ¡listillo!

OREJONES: Es que otro día yo fui con mi prima que no ni tiene novio ni madre ni ná, y se compró una caja con alas, y encima le reglaron un champú al huevo.

MANOLITO: ¿Y para qué tiene alas, si luego no vuela?

YIHAD: Como la gallina que también tiene alas. Sí, no vuela.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio IX)

(268) MANOLITO: ¡Mamiiiiii!

CATALINA: ¿Quéééééé ...?

MANOLITO: ¿Los espermatozoides congelados los venden en el supermercado?

CATALINA: Que te pongas a hacer deberes luego. Este niño que oye la campana y no sabe dónde.....

MANOLITO: (mira a la Luisa) Luisa, ¿tú tienes más espermatozoides congelados en tu nevera?

CATALINA: ¿Cómo van a tenerlos en la nevera? hijo, si están en el hospital.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VIII)

3.3.2. Enunciación humorística

El humor también puede surgir de la propia manera de asumir o no asumir las palabras y las opiniones que se dicen, es decir, de lo que se llama en lingüística la

enunciación, que atiende fundamentalmente a tres modos enunciativos: el *sarcasmo*, la *ironía* y la *parodia* (M^aD. Vivero: 2009: 264).

3.3.2.1. Sarcasmo

Con el sarcasmo el hablante se desmarca con respecto a una apreciación exageradamente negativa. El *DRAE*²³ ofrece dos acepciones del término: **1.** Burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo. **2. m. Ret.** Figura que consiste en emplear esta especie de ironía o burla.

Veamos un ejemplo donde la sita Asunción muestra una actitud muy despiadada hacia los alumnos, que revela una intención crítica amarga:

(269)— [...] quiero que piensen: «Dios mío, si no parece mi hijo, si parece una persona y no ese proyecto de delincuente que vuelve todos los días de la escuela dando patadas a la cartera».

(*Pobre Manolito*, 1995, p.94)

A continuación, ponemos un caso de sarcasmo paródico ya que se vale de la imitación de un programa mediático de televisión para la búsqueda de familiares perdidos:

(270) Nosotros le decimos a Mostaza que por qué no salen abrazados en la tele la Melanie, su madre y él, en uno de esos programas que hacen para que la gente vuelva aunque no quiera, y dicen eso de:

«Vuelve, por favor, que tus hijos te queremos bastante aunque ni te conocemos»

(*Manolito tiene un secreto*, 2002, p.69)

En el discurso cinematográfico transcribimos una conversación en un restaurante chino, en donde se adopta un tono y actitud despreciativos hacia la tónica y típica gastronomía de este país, aunque suavizados por el contraste lúdico de *pelillos* y

palillos así como por el juego fonográfico de *Chon-Chin* y *Chin-Chón*, evocadores en el idioma español de ´chochín` y ´anís de Chinchón`, respectivamente, y evocadores en el idioma chino de un estereotipo de su fonología relacionado con los sonidos palatales [*chin - chon*]:

(271) CATA: ¿Y qué, los chinos no comen? ¿No tienen una cultura milenaria?

MANOLO: Sí, pero sólo comen pinchos de golondrina, nidos de Chon-Chin, rollitos de Chin-Chón. Y encima con pelillos...

CATA: Con palillos, Manolo, con palillos.

MANOLO: Eso, con palillos, para que se desgracien los niños.

CATA: Oye, mucho más peligrosos son nuestros cubiertos, que tienen un tenedor con cuatro puntas, Manolo.

MANOLO: ¡Que barbaridad!

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

En el discurso televisivo, el sarcasmo está muy presente. En el ejemplo (271) este se utiliza por parte de Luisa para hacer una crítica ácida a su candidata inquilina, que es muy guapa y novia del hermano de Yihad, recién salido de la cárcel, por lo que emplea una serie de expresiones alusivas a grupos marginales:

(272) LUISA: Sí, empieza saludando y va a acabar llenando la casa de quinquis, de manguis, de chorizos...

PORFIRIA: ¡Qué imaginación! Deberías escribir una novela.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio XI)

3.3.2.2. Ironía

Al contrario que el sarcasmo, con la ironía la posición no asumida por el locutor corresponde a una posición positiva. Se trata, pues, de una actuación muy personal del

emisor, que utiliza el lenguaje de una forma alusiva, indirecta, con cierta intención, a veces suave, a veces hiriente, de burlarse del receptor, de alguien aludido o, incluso, de sí mismo (E. Cascón, 1995:55).

Por otra parte, según G. Reyes (1994:54 y 56) mientras el que dice algo en serio lo asume, se hace responsable de su afirmación, el que dice algo irónicamente se desdobra: achaca esa afirmación (y, con ella, ese punto de vista) a un ser ficticio, a un *alter ego* ridículo.

La ironía es un modo de expresión o figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender, empleando un tono, una gesticulación o unas palabras que insinúan la interpretación que debe hacerse.

M^a A. Penas (2009: 99 y 100) también indica que en un punto de una secuencia discursiva, un significante recibe la carga de dos valores heterogéneos en cuanto a su estatuo, esto es: un valor literal y un valor asociado. Por lo cual, la descodificación de la ironía moviliza no sólo la competencia lingüística sino también las competencias ideológica y cultural de los participantes de la locución (es decir, el conjunto de sus conocimientos y sistemas de interpretación del referente), las cuales pueden no coincidir.

El contraste que se establece entre el contenido del enunciado y la situación en que se pronuncia se observa muy bien en:

(273) La *sita* vino entonces hacia nosotros:

— Manolito, llévate a tu hermano a su clase.

Qué fácil es decir eso: «Llévate a tu hermano a su clase».

(¡*Cómo molo!*, 1996, p.165)

donde comprobamos cómo por la ironía se constituyen en sinónimos textuales *fácil* (el término explícito) y 'difícil' (el término inferido que se quiere comunicar),

que desde el punto de vista paradigmático son antónimos graduales en el sistema de la lengua.

Por el contrario, en el siguiente ejemplo, la ironía presenta explícitos los dos planos, lo dicho (*mi gran amigo*) y lo que se quiere decir (‘mi gran enemigo traidor’) con lo dicho (*mi gran cerdo*), cuyo significado textual aquí no es ‘mi gran cochino, mi gran guarro’:

- (274) Bueno, pues viene mi abuelo a buscarme a kárate y me dice:
—¿Por qué no viene con nosotros tu gran amigo el Orejones?
—¿Mi gran amigo? Mi gran cerdo— contesté yo sin disimular un odio bastante reconcentrado.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.61)

Otros ejemplos irónicos en donde se evidencia un contraste entre el significado literal del mensaje (acto locutivo) y el sentido intencional del emisor (acto ilocutivo), son:

- (275) Por la tarde Yihad le tuvo que buscar la clásica explicación asquerosa a lo que me había pasado. Dijo que yo me hundía en el agua porque era un plomo. Ja. Ja. Qué gracioso. (~‘no tiene ni pizca de gracia’)

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.75)

- (276) La Luisa, que estaba limpiando la mirilla, como siempre, abrió la puerta:
— Pues yo pediría referencias de quién le opera, Nicolás, porque los médicos, ya sabe, van a quitarte la próstata, y se animan, se animan, y te dejan hueco por dentro. En eso, yo los tengo comparados a los peluqueros.
— Gracias, Luisa, por darme ánimos. (~‘ahórrate los comentarios porque no me animan en absoluto, sino todo lo contrario’)
—Yo, por ayudar, ya me conoces.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, pp.30 y 31)

Se han de citar dos ejemplos interesantes, en donde se juega con la intertextualidad. En el primer caso, encontramos una postal escrita por el Orejones para Manolito, sin embargo, se ve un falso elogio por parte de Manolito cuando se dirige con un claro propósito irónico a los receptores-lectores para crear una especie de complicidad con ellos:

(277) *Querido Manolito: cuando termine el verano me saldrá
Carcagente por los orejones. Hay piscina pero ayer llovió.*

Adiós,

O. López

Así es mi amigo: cariñoso y expresivo. Quince días se tiró el
tío para escribir estas dos frases inolvidables.

(¡Cómo molo!, 1996, pp.24 y 25)

En el segundo caso:

(278) De esta manera que te cuento, dándole largas a su madre, el Orejones se sienta a la mesa día sí, día no, y cena con nosotros, como uno más. Es el rey de las autoinvitaciones. Mi madre le suele tirar alguna pulla. Le dice, por ejemplo: «Qué tranquila debe de estar tu madre contigo, cariño.» O, por ejemplo: «Dicen que donde comen tres comen cuatro, pero no es verdad, si hay cuatro tienes que hacer cena para cuatro.» Cualquier niño se daría cuenta de que le están lanzando una indirecta en toda la línea de flotación, pero el Orejones es un niño al que las indirectas le resbalan y vive feliz, haciendo lo que le sale del bolo.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.123)

la intertextualidad pone de manifiesto una doble enunciación irónica dirigida al Orejones por ambas partes: 1) la madre de Manolito: *Qué tranquila debe de estar tu madre contigo, cariño; Dicen que donde comen tres comen cuatro, pero no es verdad, si hay cuatro tienes que hacer cena para cuatro*; (~ 'qué torpe eres que no captas el

mensaje y te vas a tu casa a cenar`) y 2) Manolito: *Cualquier niño se daría cuenta de que le están lanzando una indirecta en toda la línea de flotación, pero el Orejones es un niño al que las indirectas le resbalan y vive feliz, haciendo lo que le sale del bolo* (~ ´el Orejones no es que viva feliz es que es un ´infeliz, si no se da cuenta`, o es que es un ´sinvergüenza, dándose cuenta`).

Curiosamente, dicho ejemplo está tomado de la última serie *Manolito Gafotas, Mejor Manolo*, donde se muestran ya signos de madurez de un Manolito mayor, dado que en esta ocasión la clave irónica viene de parte de Manolito al reconocer la indirecta del discurso de su madre, en comparación con las series anteriores en que muchas veces este personaje suele comportarse con ingenuidad o desconocimiento.

Con respecto a los discursos cinematográficos y televisivos, podríamos citar dos ejemplos, en los que se pone en evidencia la iteración para conseguir el llamado eco irónico.

Como ejemplo tomado de la película de cine:

(279) ABUELO: Yo quiero un huevo frito, si no es una molestia. ¿Le vas a negar un huevo a tu padre?

MANOLO: ¿Hay algo más feo que negarle un huevo frito a un padre?

MANOLITO: Negarle dos huevos fritos a un padre.

MANOLO: Qué listo es este niño, Cata.

CATALINA: Sí, muy listo...

(*Manolito Gafotas*, 1994, película I)

Como ejemplo tomado del discurso televisivo:

(280) LUISA: ¿Vosotros también podéis instalarlo, no?

CATALINA: Sí, ¿qué vamos a instalar!, incluso costará un ojo de la cara.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VIII)

3.3.2.3. Parodia

Con la parodia, el locutor asume como propio un discurso reconocible como de otro, produciendo así un efecto cómico de eco imitativo.

Entre los ejemplos analizados, podríamos citar los siguientes:

(281) Comenzamos por la casa de la Luisa. La pillamos en un mal momento, estaba viendo con unas amigas la grabación de una entrevista en profundidad con *lady Di*, así que no nos dejó cantar aquello... «A esta puerta hemos llegado setecientos en pandilla, si quieres que nos callemos danos setecientas sillas» [...].

(*Los trapos sucios*, 1997, p. 84)

en donde se encuentra una canción popular infantil anónima que se canta para pedir el aguinaldo: *A esta puerta hemos llegado / cuatrocientos en cuadrilla, / si quiere que le cantemos / sáquenos usted dos sillas;/ una para mí, otra pa mi compañero / y los que vengan detrás / que se sienten en el suelo*, parodiada al sustituirse el verbo *cantar* por *callar(se)* y al hiperbolizarse *cuatrocientas* en *setecientas* y *dos* en *setecientas*.

De modo similar, encontramos una imitación paródica, pero ahora del refrán *Más vale pájaro en mano que ciento volando*, donde la palabra *pájaro* ha sido sustituido por el vocablo *bollicao*, tan propio de las meriendas infantiles, produciéndose un efecto bastante cómico:

(282) Cállate, Ore, más vale bollicao en mano que cien volando, a ver si me mosqueo y te quedas sin tu trozo.

(*Los trapos sucios*, p. 84 y 85)

El ejemplo siguiente pretende parodiar el refrán de *el hábito no hace al monje*, es decir, 'no se ha de juzgar a las personas por su aspecto externo, pues no siempre se corresponde con el interno', o también, 'las apariencias engañan', modificado por la Luisa como: *el hábito hace al monje*, donde el adverbio de negación *no* ha sido omitido, provocando un giro de sentido contrario y con él una fuerte comicidad:

(283) Eso que dice la Luisa de que «el hábito hace al monje» en mi casa no funciona. Los kimonos no nos han cambiado nada ni nos han dado paz oriental.

(*Manolito on the road*, 1998, p. 91)

Incluso en el siguiente mensaje se parodia el acto divino de la creación de forma infantil, ingenua, por parte de Yihad, basada en la expresión *el limbo de los justos* sobre *el limbo de los muertos*:

(284) Empecé por cuando mis padres pidieron un crédito para comprarse el camión y le pusieron de nombre Manolito, en homenaje a ese niño que no se decidía a venir del limbo de los muertos, que es donde están esperando todos los niños flotando antes de nacer. Esto último me lo dijo Yihad; me dijo que él se acuerda todavía de cuando estaba en el limbo de los muertos. Estás allí flotando, pasando de todo, y un día va una mano de un tamaño bastante gigantesco y dice: «Tú –dices tú porque en esos momentos nadie tiene nombre–, te ha tocado.»

Y a partir de ahí te trasladas astralmente a un quirófano de un hospital y un médico te da una torta en el culo. ¿Por qué? Porque has nacido

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.29)

Mostramos ahora los siguientes ejemplos tomados todos ellos del mismo capítulo

“Vencedores y vencidos” (*Pobre Manolito*, 1995), donde vemos que se concursa a un taller de arte reciclado, de manera que los alumnos tienen que elaborar obras de arte con materiales provenientes del reciclaje. Aquí, el humor estriba en la conexión insólita que se da entre los títulos parodiados y el continente y contenido de las obras:

Por ejemplo, títulos parodiados con claras pretensiones poéticas, y continente y contenido de las obras, procedentes de residuos de basura:

(285) El Imbécil y yo veníamos cargados con nuestras basuras: unas cuantas cáscaras de huevo (en una se había ahogado una mosca golosa), huesos de pollo, cartones de rollos de papel del wáter y otros de tetrabrick de vino que nos dio el dueño del Tropezón. La bolsa de basura estaba hasta los topes. En nuestro pupitre el Imbécil y yo construimos un barco espacial y le pusimos un título muy poético: Con diez cartones por barba.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.42)

En efecto, la parodia se da con el primer verso de *La canción del pirata* de José de Espronceda: “Con diez cañones por banda / viento en popa a toda vela / no surca el mar sino vuela / un velero bergantín...”, donde la comicidad se incrementa al sustituirse por paronomasia los vocablos *cañones* por *cartones* y *bandas* por *barbas*, realidades estas últimas mucho más cercanas y familiares al mundo infantil.

La parodia del siguiente ejemplo también se articula en el ámbito alimentario, en concreto gastronómico, ya que se focaliza en el plato tradicional madrileño por excelencia y en la famosa canción homónima de Pepe Blanco:

(286) El del Orejones era asqueroso; se había traído unos garbanzos con moho que había en el portal de la Susana y le había puesto: Cocidito madrileño.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.43)

En el siguiente ejemplo, la locución religiosa fúnebre *Descanse en paz*

parodiada también, produce una comicidad por lo insólito de su uso:

(287) La Susana Bragas-Sucias había pedido patas de pollo y de gallina en la pollería y las metió en un tarro de plástico, como si fueran flores. Su trabajo se llamaba: Descanse en paz. El Público hizo gesto de vomitar con la boca.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.43)

Curiosamente, en el discurso televisivo también se parodia esta misma locución, pero de una forma más indirecta que en la parodia del ejemplo precedente, mediante el uso irónico como base para el nombre del asilo de ancianos *el Descanso feliz*:

(288) NICOLÁS: ¿Cómo se llama el asilo?

FAUSTINO: Pues, se llama el Descanso feliz.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VII)

Por último, la parodia también se presenta a nivel visual, estableciéndose un juego semiótico entre el texto y la imagen. En el primer caso que hemos seleccionado, se encuentra una imagen paródica de la película *El Zorro de la Malvarrosa*, imagen que aparece en la novela así como en la primera película. Se destaca el hecho de que coincide también con uno de los títulos de la tercera parte de la serie novelística *Manolito on the road* (1998): Tercera parte: *El Zorro de la Malvarrosa*



Figura 14. *Manolito on the road*, 1998, p.94



Figura 15. *Manolito Gafotas*, 1994, película I

Con respecto al segundo caso, localizado en la segunda película:

(289) CATALINA: Hay que decirle a esa que se cambie el vestido,
que aquí no pega, parece una muñeca chochona.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

se trata de una burla paródica de la forma de vestirse de la novia del tío de Manolito, valiéndose de la comparación con la imagen de la muñeca chochona:



Figura 16. *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2002, película II



Figura 17. Muñeca chochona
Imagen sacada de Internet

Por último, en el tercer caso, perteneciente al discurso televisivo, que transcribimos:

(290) MANOLITO: Mi abuelo se llama Nicolás, pero a mí me gusta
llamarle ... SUPERABU!

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio I)

se encuentra la imagen del abuelo de Manolito parodiando a Superman:



Figura.18 Teleserie
Manolito Gafotas, 2004



Figura.19 Supermán
Imagen sacada de Internet

3.3.3. Mecanismo de popularización: coloquialización y vulgarización

Según M^a A. Penas Ibáñez (2014:27), la lengua hablada puede considerarse como un rasgo de popularización vinculado a la estrategia de popularización adscrita a la personalización, pues el lector se siente familiarizado con las expresiones y estilo usados y puede identificarse más fácilmente con los personajes.

Además, la misma autora comenta (2009: 319), que el contexto general del coloquio no es una simple suma lineal, sino la conjunción, imposible de prever y precisar, de todos los contextos explícitos e implícitos que lo forman.

Con respecto a los discursos analizados, los procesos de producción e interpretación de la lengua hablada pueden ser creativos y recreativos, respondiendo muchas veces a una actitud singular y previa del escritor, tal como hemos mencionado anteriormente en el apartado 1.4.3, puesto que no se trata de una mera reproducción de la expresión coloquial, sino que es una creación muchas veces con fines lúdicos y humorísticos.

Entre los que aparecen con más frecuencia destacaremos, **en un primer grupo**,

aquellos cuatro que constituyen en tres de los casos *pol íptoton*:

La expresión *mundo mundial* en la serie novelística:

- (291) Si se llega a enterar mi madre me mata, porque dice que siempre me comen el bocadillo los demás niños del mundo mundial.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.55)

en las películas:

- (292) MANOLITO: Mi madre y todo el mundo mundial esperaban que el Imbécil entrara en el wáter.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

La expresión *rollo repollo*, que no es *pol íptoton*, en la serie novelística:

- (293) —Joé, Yihad, qué rollo— dijo el Orejones.

—Un rollo repollo— dije yo, que soy un maniático de la precisión en el lenguaje.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.59)

en la primera película (transcribimos el texto):

- (294) MANOLITO: Tengo superpoderes como Superman porque si no, jugar a Joselito es un rollo repollo; además, el abuelo llora.

(*Manolito Gafotas*, 1994, película I)

y en la serie televisiva (transcribimos el texto):

- (295) MANOLITO: Es un rollo repollo.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VI)

La expresión *verdad verdadera* en la serie novelística:

- (296) —Abu, si te pregunto una cosa, ¿me dices la verdad pero la verdad verdadera?

(*Mejor Manolo*, 2012, p.57)

La expresión *intimidades íntimas* en la serie novelística

- (297) El mundo se entera de nuestras intimidades íntimas.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.10)

U otros casos encontramos que sólo aparece en el discurso televisivo aplicando la misma técnica expresiva:

- (298) MANOLITO: Abu, no puedo dormir con esta emoción tan emocionante.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

- (299) Es el ministerio miniteral.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

En un segundo grupo se destacan aquellos casos de omisión de la –d– interior intervocálica en los participios de pasado como –ado > –ao,

tanto en discurso libre:

- (300) Cuando ya estamos consiguiendo que el sofá parezca una sauna,
mi padre dice:
—Joé, qué calor que me estáis dando, me tenéis asfixiao.
¡A la cama, garrapatas!

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.89)

como en discurso repetido en una frase verbal:

- (301) Dice también que se había dado cuenta de que robar estaba chupao [...]

(*Pobre Manolito*, 1995, p.17)

Como en discurso repetido en un enunciado:

(302) Que me quiten lo bailao.

(*¡Cómo molo!*, 1996, p.173)

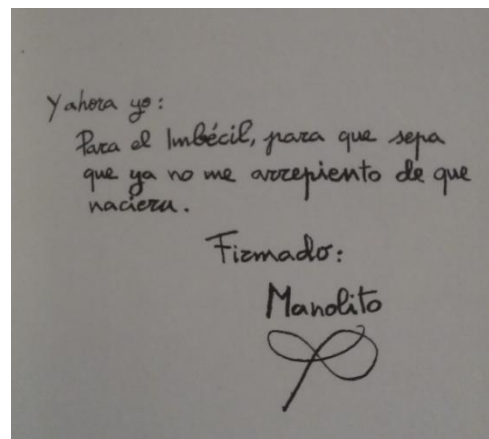
3.3.4. Transtextualidad: Paratextualidad, Intertextualidad e Intratextualidad

3.3.4.1. Transtextualidad y paratextualidad

No cabe duda de que uno de los rasgos más interesantes en *Manolito Gafotas* es el de la presencia de los paratextos en la serie novelística, donde se da una relación paratextual entre el plano de la realidad y el de la ficción, a la vez que se pone en evidencia un juego polifónico entre la voz de la propia autora y la de sus personajes.

Así, el siguiente texto—dedicatoria de la novela *Yo y el imbécil* (1999), donde aparece la propia firma de Manolito Gafotas:

(303)

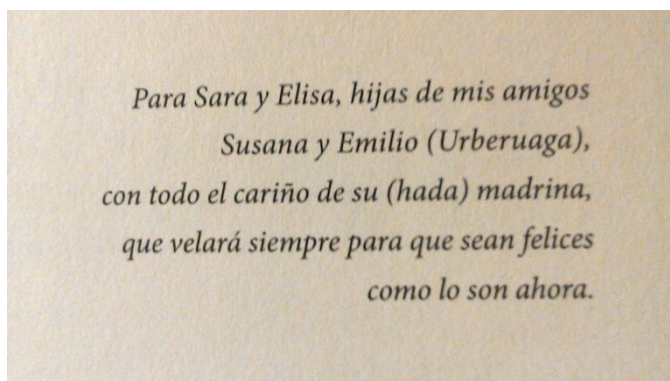


Y ahora yo:
Para el Imbécil, para que sepa
que ya no me voy a arrepentir de que
naciera.

Firmado:
Manolito

(Figura 20. *Yo y el Imbécil*, 1999)

secundando a la dedicatoria de E. Lindo, que viene justo antes, aunque sin firmar, pero por el texto y el contexto sabemos que es de ella:



(Figura 21. *Yo y el Imbécil*, 1999)

La novela juega con los planos de la realidad y la fantasía. No obstante, jerarquiza ambos planos, ya que, y no por casualidad, la verdadera dedicatoria (la de E. Lindo) va primero y la dedicatoria ficticia (la de Manolito) va después.

Según S. Gutiérrez Ordóñez (2002:65) existe una manifestación de la polifonía que es la transtextualidad. Un texto recuerda por su forma, por su sentido o por cualquier otra circunstancia a otra comunicación previa. En la enunciación del texto “resuenan” las enunciaciones primitivas.

En el ejemplo que nos ocupa, vemos que la dedicatoria de Manolito dice: “Y ahora yo: Para el imbécil, para que sepa que ya no me arrepiento de que naciera. Firmado: Manolito”. Pues bien, en lo subrayado encontramos la transtextualidad, al evocarnos enunciaciones primitivas:

El Imbécil, por si no lo sabes todavía, es mi hermano pequeño, no le llamo el Imbécil porque en un principio me sentó como un tiro que viniera a este mundo. Antes de su nacimiento yo era el ojito derecho de mi padre y el ojito derecho de mi madre. Ahora sólo soy el ojo derecho de mi abuelo Nicolás, pero teniendo en cuenta lo poco que pinta mi abuelo en casa, es un ojo derecho de pocas influencias.

(*Manolito on the road*, 1998, p.12)

O el siguiente dibujo, que nos deja entrever las piernas medio salidas de la propia autora E. Lindo, quien está haciendo una entrevista a Manolito en el bar del Tropezón y le está pidiéndole que le cuente los trapos sucios:

(304)



(Figura 22. *Los trapos sucios*, 1997, p.12)

Pero hemos de darnos cuenta de que el paratexto del dibujo: “Tienes que contarme los trapos sucios”, permite igualmente la entrada de la transtextualidad, ya que evoca enunciaciones anteriores, en este caso, el propio título de la novela: *Los trapos sucios* (1997), en un eco polifónico.

3.3.4.2. Transtextualidad e intratextualidad

En el ejemplo (302) encontramos un caso de transtextualidad en la que se inserta la intratextualidad, a diferencia de los dos casos anteriores donde la paratextualidad se insertaba dentro de la transtextualidad. En él vemos a los personajes de ficción

criticando al ilustrador Emilio Urberuaga, por sacarles desfavorecidos, produciéndose una doble enunciación en el desdoble de planos ontológicos bastante cómica, donde “resuena” una famosa obra unamuniana, *Niebla*, pudiéndose hacer el siguiente paralelismo: Emilio Urberuaga ~ Miguel de Unamuno y personajes de Manolito Gafotas ~ Augusto Pérez:

- (305) Al principio, en mi barrio, todos compraron el primer tomo de mi biografía por la novedad y para ver si salían, pero luego dejaron de comprarlos porque se enfadaron bastante, no sólo por cómo los dibujaba Emilio Urberuaga. La *sita* Asunción vino a clase diciendo que a ella la había sacado como una foca, y a todos nos dio tanta risa que la *sita* dijo que no quería volver a ver a ningún niño con un libro de los míos entras las manos. Mi vecina la Luisa dijo que tal y como la había sacado ese individuo en los dibujos, parecía que ella tenía lo menos cincuenta años.
- Pero, Luisa —le dijo mi madre—, es que tú tienes cuarenta y dos.
- ¡Sí, pero eso él no lo sabe, y estarás de acuerdo conmigo, Cata, en que yo aparento diez menos de los que tengo! Un artista no hace eso, un artista te saca favorecida, o no te saca, o que saque a su madre.
- Pero, qué me vas a contar a mí, Luisa —le dijo mi madre—, si a mí me pinta siempre con una barbilla que parezco un pelícano.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, pp.14 y 15)

3.3.4.3. Paratextualidad e intertextualidad

El siguiente ejemplo de la novela *Mejor Manolo* —la octava y última de toda la serie novelística— viene al principio del libro en un capítulo titulado “Un melón sin abrir”, es decir, ‘un libro sin abrir’, lo que puede suponer establecer una relación paratextual con el resto de la obra. Además, viene en cursiva:

- (306) *Y la tía se defendió diciendo que si había dejado de escribirlos era porque estaba harta de la repercusión y que había directores de colegio y profesores que decían que yo no era un niño pedagógico y también contó que había unos países en los que les*

parecía que había que prohibir un libro con una madre que diera collejas y otros países en los que les parecía supermal que el Imbécil y yo le diéramos a la Boni de comulgar chocolate porque decían que maltratábamos a una perra anciana. Y que eso eran sólo dos ejemplos al buen tuntún pero que podía escribir un libro con todas las cosas horribles que le había dicho la gente de mi comportamiento.

(Mejor Manolo, 2012, p.19)

E. Lindo, por otra parte, aprovecha la voz de Manolito (una voz que, a su vez, imita la espontaneidad del hablar todo de continuo de una persona molesta por comentarios que no comparte) para aludir intertextualmente a las críticas y comentarios que tuvieron sus novelas en los periódicos. Así, retomamos dos notas de prensa:

El problema de la corrección política ha llevado a que las collejas desaparezcan, y otros detalles sorprendentes, como que el que Manolito dé un trozo de chocolate a su perra es considerado maltrato al animal. (ABC, 7/11/2008)

En Francia, por ejemplo, el matón de la pandilla tuvo que dejar de llamarse Yihad para no herir sensibilidades, y el abuelo tuvo que dejar de dormir a solas con el niño. En los países nórdicos, las collejas que el protagonista recibe de su madre fueron suprimidas. En EE UU, se eliminó una imagen de las *Tres Gracias*, de Rubens, que formaba parte de una de las ilustraciones, por estar desnudas [...]. (El País, 23/11/2012)

3.3.4.4. Intertextualidad e intratextualidad

En el ejemplo siguiente de intertextualidad que transcribimos, sacado del discurso cinematográfico, se encuentra una poesía de la obra *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, como una nueva incorporación ya que no aparece en la

serie novelística:

(307) CARDONA: Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/
que es el morir/allá van los señoríos/derechos a se acabar/ e
consumir./Allá van los ríos caudales/allá van los ríos medianos/e
más chicos/y en llegando son iguales/los que viven por sus
manos/ y los ricos.

BENÍTEZ: Anda que no, chacha, ¿este verso tan bonito se te ha
ocurrido a ti?

CARDONA: La poesía es de quien la siente, Benítez. No te
muevas de aquí, que tenemos que entregar el coche y cerrar el
turno.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

Por otra parte, desde una perspectiva intratextual, ya hicimos mención en el apartado 2.6.1. de las dos guardias civiles que fueron incluidas en el guion cinematográfico titulado *La primera noche de mi vida* (1998), del cual es autora la propia Elvira Lindo, y que aparecen en la primera película titulada *Manolito Gafotas* (1999), donde, además, la propia autora interpreta el papel de la agente Cardona²⁵:



(Figura 23. *Manolito Gafotas*, 1999, película I)

²⁵ En la segunda película titulada *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001) ya el guion no es de Elvira Lindo ni tampoco aparece como personaje de la película.

Vemos que en este fotograma (figura 23) se establece una relación en un plano de ficción, ya que Manolito Gafotas y las guardias civiles, la agente Cardona (la propia Elvira Lindo) y la agente Benítez, son personajes todos ellos de la primera película *Manolito Gafotas*, cuyo director es Miguel Albaladejo. A su vez, este plano primero de ficción permite un desdoble secundario: 1) plano de ficción y realidad: Manolito Gafotas junto con la agente Benítez y la propia creadora de ambos, Elvira Lindo, y 2) plano de ficción intratextual: Manolito Gafotas y las guardias civiles, Cardona y Benítez, como personajes todos ellos del guion *La primera noche de mi vida*; y de ficción y realidad: personajes del guion cuya autora es Elvira Lindo.

El siguiente ejemplo nos ofrece una perspectiva intertextual, puesto que no solo se encuentra citado el título de la película de Walt Disney *101 dálmatas* tanto en la serie novelística como en la serie televisiva, creándose un efecto cómico:

En la *serie novelística*:

- (308) —No sé para qué tienes las orejas tan grandes si luego no te sirven para oír bien —le gritó la Susana.
 — Será porque no se las lava —dijo Jessica la ex gorda.
 — La que no te lavas eres tú, que llevas el mismo chándal de los 101 dálmatas desde que empezó el curso —todos aplaudimos el golpe bajo que le había dado el Orejones a Jessica.
 —Ahora en vez de 101 dálmatas parecen 101 dóberman.
 Mírelos, señora, están todos negros —esto lo dije yo—.
 Pero la señora llevaba un rato con la boca abierta, mirándonos por encima de las gafas de cerca que se le habían deslizado por la nariz, quedándose justo en la punta.
 — Tú cállate, Gafotas —me dijo Jessica la ex gorda, enseñándome los dientes—, que todo el mundo sabe que eres un ladrón, que robaste en la panadería.
 — Pero, señora —le expliqué yo a la del Ministerio—, por ese delito ya me castigaron, y por los delitos que ya te han castigado no tienes que volver a pagar.

— Eso es verdad, eso es verdad, señora —salió Yihad en mi defensa—, me lo ha explicado mi hermano cantidad de veces.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.130)

En la *serie televisiva*, (transcribimos el texto):

(309) SUSANA: tú qué vas a oír, si tú nunca te enteras de nada. No sé para qué te sirven las orejas tan grandes.

JESSICA: No oyen aunque son grandes, no se las lava.

OREJONES: La que no te lavas eres tú, llevas el chándal de los 101 dálmatas desde que empezó el curso.

MANOLITO: Ahora parecen 101 dóberman.

JESSICA: Tú cállate, Gafotas, que eres un ladrón que robó chucherías.

MANOLITO: Digo que ya me castigaron.

YIHAD: Digo que ya ha pagado la chuche a la sociedad. Mi hermano dice que ni él ni nadie puede ser juzgado dos veces por el mismo delito.

JESSICA: pero tu hermano no es un abogado, es un chorizo.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

Sino que también, desde una perspectiva hipertextual, afecta a una mayor extensión en la continuidad del texto, con incorporaciones léxicas nuevas. Por ejemplo, si nos fijamos en algunos párrafos de ambos textos podemos comprobar las modificaciones de diverso grado:

Serie novelística:

—No sé para qué **tiendes** las orejas tan **grandes** si luego **no te sirven para oír bien** —le gritó la Susana—.

— **Será porque no se las lava** —dijo Jessica la ex gorda.

[... ..]

— Tú cállate, Gafotas —me dijo Jessica la ex gorda, enseñándome los

dientes—, que todo el mundo sabe que eres un ladrón, **que robaste en la panadería.**

— Pero, señora —le expliqué yo a la del Ministerio—, **por ese delito ya me castigaron, y por los delitos que ya te han castigado no tienes que volver a pagar.**

— Eso es verdad, eso es verdad, señora —salió Yihad en mi defensa—, **me lo ha explicado mi hermano cantidad de veces.**

Serie televisiva:

SUSANA: **tú qué vas a oír, si tú nunca te enteras de nada.** No sé para qué te **sirven** las orejas tan grandes.

JESSICA: No oyen aunque son grandes, **no se las lava.**

[.....]

JESSICA: Tú cállate, Gafotas, **que eres un ladrón que robó chucherías.**

MANOLITO: **Digo que ya me castigaron.**

YIHAD: Digo que ya ha pagado la **chuche** a la sociedad. Mi hermano dice que **ni él ni nadie puede ser juzgado dos veces por el mismo delito.**

JESSICA: **pero tu hermano no es un abogado, es un chorizo.**

Se ha de añadir, también, el hecho de que el capítulo de la novela *Los trapos sucios* de la serie novelística, de donde hemos tomado el texto, se titula “Velázquez contra el sexismo”, título que establece una intertextualidad con el texto del episodio III de la teleserie *Manolito Gafotas*, el cual se titula, y no por casualidad, “La guerra de los sexos”.

Las diferencias apuntadas entre el texto novelístico (escrito) y el texto televisivo (audiovisual), no impiden lograr un mismo efecto cómico, como tampoco obstaculizan que, aunque las condiciones de la interacción que se establece en la

comunicación pertenezcan a distintos canales, ambos discursos (el narrativo y el televisivo) presenten una realización inmediata y espontánea, así como muy coloquial.

Por último, mostramos un ejemplo de intratextualidad donde aparecen tres títulos de la serie novelística dentro de la novela *Yo y el Imbécil*:

- (310) Allí me dejó mi abuelo: solo entre tantos libros. Y no te vas a creer lo que me encontré encima de una de las mesas: Manolito Gafotas, ¡Cómo molo!, Pobre Manolito... Estaban todos en aquella librería, que debería de ser una de las más importantes de Europa. Me entró una risa incontenible y el dependiente me miró como diciendo: «¿De qué se rió el niño ese?»

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.19)

Pero, a la vez, este texto que pertenece al capítulo “Los protagonistas nunca pagan”, continúa así:

- (311) Yo le dije que si no le importaba me iba a llevar uno de los libros, y el dependiente, haciéndose el gracioso, me dijo que no le importaba, pero que pasara por caja. Entonces yo le dije que no hacía falta porque yo era el protagonista de esos libros y que los protagonistas nunca pagan los libros en los que salen, que eso lo dice la Constitución Mundial, que es como si Superman pagara por entrar al cine a ver la película de *Supermán*. Pensé que le había quedado superclaro con este ejemplo, así que me puse el libro debajo del brazo y eché a andar hacia la puerta para esperar allí a mi abuelo. Pero alguien me puso la mano en el hombro. Me volví. Era el dependiente, que, acercándose mucho a mi cara, me dijo:

— Todavía no ha nacido el niño que se lleve de esta librería un libro por el morro. Soy de Carabanchel Bajo, ¿me oyes? Y no me gustan los graciosos.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.19)

por lo que vemos un caso de transtextualidad muy completo: paratextualidad entre el título y el texto del capítulo; intertextualidad entre el Superman del texto y el

Supermán del cine; intratextualidad entre los libros y el protagonista de esos libros.

3.4. Factores contextuales socioculturales para un receptor taiwanés

Es cierto que el lenguaje humorístico aporta una amplia visión de las costumbres, historia, complejos, defectos, rivalidades, fobias, etc. de un pueblo, lo que hace que muchas veces sea de difícil comprensión para personas de cultura diferente (P. Barros, 2007:25).

Al respecto, D. Cassany (2006:142) utiliza la denominación de *lectura* tanto *intercultural* como *intracultural*. Por lo que se refiere a la *lectura intracultural*, esta se da entre autores y receptores que comparten una misma cultura. Puesto que pertenecen a una misma comunidad, tienen una historia, unos referentes, unas tradiciones y un marco geográfico e histórico comunes, no es necesario aclararlos.

En cambio, tal es nuestro caso, como los receptores son extranjeros, en concreto taiwaneses, nos hallamos ante una lectura intercultural, donde la escritora Elvira Lindo y los lectores poseen culturas distintas. Como provienen de diferentes comunidades humanas no comparten los referentes culturales, ni el marco geográfico o histórico ni los valores y las actitudes ante la vida y el mundo. Por tal razón, es, sin duda, mucho más complejo interpretar lo dicho y situarlo en el marco apropiado para, no solo entender el humor, sino entenderlo adecuadamente.

A continuación, exponemos los diferentes ámbitos donde se destaca la importancia de los factores socioculturales.

3.4.1. El tabú y las expresiones eufemísticas explícitas e implícitas

Según E. Coseiru (1977:90), el tabú lingüístico es el fenómeno por el cual ciertas palabras relacionadas con supersticiones y creencias se evitan y se sustituyen por

préstamos, eufemismos, circunlocuciones, metáforas, antífrasis, etc. Este es sólo un fenómeno dentro de otro más amplio, que es la interdicción lingüística, y que puede deberse no sólo a supersticiones o creencias, sino también a razones varias.

De este modo, vemos que el lenguaje malsonante como son las palabrotas, los términos sexuales o escatológicos, religiosos, políticos, etc., con frecuencia a través de una intención humorística actúan como un recurso expresivo para provocar la sorpresa del contrase y no como un recurso de agresión, como una falta de educación.

En el primer ejemplo extraído de la serie novelística se ve muy gráficamente representado el tabú (‘que te cagas’), es decir, ‘lo que no se puede nombrar’, al colocar entre paréntesis la palabra *rellénalo* con una apelación directa al lector:

(312) Eso nos dijo mi madre, que, como verás, no se corta un pelo a la hora de meterles miedo a sus propios hijos. Incluso nos representa el papel de la enfermera adormecedora de niños, que se la pone una cara de madre envenenadora que te da un miedo que te __ (rellénalo).

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.43)

En el segundo ejemplo, también se recurre gráficamente a representar lo que significa la palabra tabú, esto es, ‘lo que no se puede nombrar’, pero también se explicita la expresión eufemística sinónima (*dar morcilla*) del eufemismo (‘fastidiar’, ‘enfadar’) que remplaza al tabú no nombrado (‘dar por culo’):

(313) —¿Lo ha visto o no lo ha visto? – le preguntamos.
—No...
—Pues que le den...
—Y yo pensé: «morcillas», porque siempre me angustian las frases sin acabar.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.92)

Como puede observarse, el humor se pierde cuando los receptores extranjeros,

taiwaneses, no pueden realizar ciertas operaciones inferenciales del enunciado más allá de lo textualizado, lo que puede provocar en ellos un malentendido, una errónea interpretación y, por supuesto, deshacer la comicidad.

Por otra parte, también se encuentra un término eufemístico político como *corralito* con respecto a la restricción de la libre disposición de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorros impuesta por el gobierno argentino, pero que ya se ha generalizado. Manolito cree que el nombre *corralito* está asociado a los corrales en donde se guardan los animales y, además, piensa que todo el mundo tiene como él las huchas en forma de cerdo:

(314) Pero desde que esa entidad bancaria, como diría Bernabé salió en la tele porque estaba para que la rescataran los alemanes, empecé a decirle a mi madre que me gustaría ir a Bankia (ahora se llama así) a sacar mis quinientos euros (de los de ahora) y devolverlos a la única entidad financiera que es de fiar: mi cerdo-hucha.

Mi abuelo me ha contado que en Argentina hubo un tiempo que todas las personas tuvieron la misma idea que yo: sacar el dinero de los bancos para meterlos en cerdos, y que por eso a ese momento histórico le llamaron «el corralito». De tanto cerdo como había.

(*Mejor Manolo*, 2012, p.109)

La comicidad del texto también puede ser percibida por los taiwaneses, dado que el cerdo-hucha es bastante común en los niños para guardar sus monedas. El desconocimiento de tal término económico, deja entrever, a través de una analogía metafórica *sui generis*, un mensaje cómico en el niño pero que en el adulto deja entrever una dura crítica sobre las malas prácticas económico-financieras.

En cuanto a los discursos cinematográficos (transcribimos el texto), en la primera película cabe mencionar que el término (película) *de culos* lo entendería

un taiwanés de forma literal, y no metonímicamente con el significado de películas porno –que es precisamente al que hace referencia irónicamente Manolito en voz en *off*– ya que está en boca de un niño, lo que llevaría a interpretarlo algo así como película sobre los culos de los niños al modo de los dibujos animados japoneses de Shin Chan:

(315) El IMBÉCIL: Ésta.

MANOLITO (OFF): Mi hermano es un niño bastante cinéfilo.

MANOLITO: ¡De culos, no! ¡Que ya te he dicho que no!

(*Manolito Gafotas*, 1999, la primera película)

En el siguiente discurso televisivo (transcribimos la conversación) se hace una alusión anfibológica a los ‘testículos’ y a la ‘cabeza’ mediante el término *bola*:

(316) ABUELO: Ahora es nuestra hora de entretenimiento, además,
esto no es cosa de mujeres.

ABUELA: ¡Mira, el macho! Qué pasa, ¿porque se juega con la bola es cosa de hombres?

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

Se observa una actitud machista en la primera expresión *no es cosa de mujeres* referida al juego de la petanca y también en la segunda expresión *¿porque se juega con la bola es cosa de hombres?*, referida al mismo juego. Ahora bien, con respecto a esta segunda expresión, en concreto, en *con la bola*, se hace una doble alusión: a) eufemística, a los atributos varoniles (‘los testículos’), ironizando la actitud prepotente de virilidad; y b) metafórica, a la ‘cabeza’, ironizando la actitud soberbia de capacidad intelectual.

Tales actitudes machistas no las entienden los receptores taiwaneses a no ser que conozcan la connotación de estas palabras en su contexto socio-cultural, puesto que

en Taiwán no es popular el juego de la petanca. En cambio, sí está teñido de machismo despreciar la capacidad intelectual de las mujeres. Si en España las *bolas*, las *pelotas* son términos eufemísticos de los *testículos* (estar en bolas, estar en pelotas), en Taiwán lo son solamente los *huevos*.

Sí entenderían perfectamente el humor del siguiente ejemplo, puesto que en ambos países se adopta una actitud machista al considerar que la mujer es mala conductora:

(317) MANOLO: Cuando yo llego ricamente, entro a la plaza, de repente ella ¡Bang!....

EZEQUIEL: Lo que yo te digo, mujer al volante, peligro constante.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio III)

3.4.2. Lo religioso

Muchas veces los temas de religión también aparecen como motivos humorísticos muy opacos para culturas distantes:

(318) Nos metimos al baño y tuvimos que ir abriéndonos paso con las manos para poder vernos la cara el uno al otro. El Imbécil parecía uno de esos ángeles gordos que siempre salen en los cuadros antiguos acompañando a la Virgen hasta el cielo. Era idéntico: el mismo pelo rubio con los mismos rizos, los mismos michelines blanquísimos en la barriga, y dos colores bien rojos en la cara. Y alrededor de él, una nube blanca de ángel que está llegando al cielo. Si lo llega a ver la Luisa en ese momento, seguro que la hubiera entrado ganas de colgarlo en la pared de su cama, porque la Luisa tiene (en escultura) una Virgen en plena ascensión, con los ojos mirando para arriba y la nube del motor a reacción en los pies y muchos angelotes a su alrededor.

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.140)

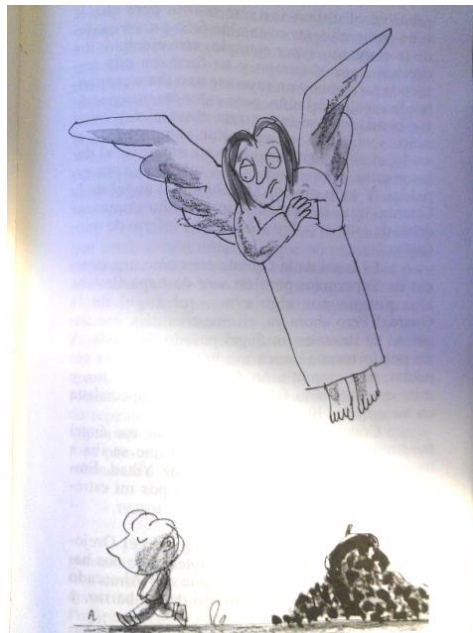
Este ejemplo, para poder entenderlo un taiwanés en clave de humor, y no

resultar algo insólito y absurdo o bien blasfemo, se ha de apoyar semióticamente en el dibujo o imagen que figura en el mismo libro dos páginas después del texto:



(Figura 24. *Yo y el Imbécil*, 1999, p. 142)

Por el contrario, en el siguiente ejemplo, la imagen o dibujo en la página siguiente como aporte informativo para interpretarlo humorísticamente no se da, sino que hay que buscarlo en el texto:



(Figura 25. *Pobre Manolito*, 1995, p. 15)

ya que la alusión al ángel de la Guarda que tienen todos los niños en España, si no se conoce esta cultura, no se interpreta adecuadamente, pues pensaría un taiwanés por el dibujo que se trata de que el niño ha muerto y no de que ha sido protegido de la muerte:

(319) A mí me gustaría tener un ángel de la Guarda de esos que dice la Luisa que tenían los niños de antes para sacarles de todos los aprietos de su vida (la Luisa es mi vecina de abajo). Dice la Luisa que cada niño de antes tenía su ángel de la Guarda invisible en su chepa y que, por ejemplo, iba un coche a pillar al niño y el ángel de la Guarda hacía que el coche se estrellara contra un árbol en el último instante mortal para que el niño pudiera seguir su camino feliz por el medio de la carretera.

(*Pobre Manolito*, 1995, pp. 14 y 16)

Por último, también puede resultar complicado el siguiente ejemplo para un receptor extranjero, taiwanés, dado que aquí es preciso conocer el significado cultural de la expresión *nueve mandamientos*, que remite directamente a los Diez mandamientos, también conocidos como el Decálogo, es decir, un conjunto de principios éticos y de adoración, que juegan un papel importante en el judaísmo y el cristianismo.

El humor consiste en ser un caso paródico de los diez mandamientos ya que Manolito los utiliza para nombrar cada uno de los castigos que le da su madre:

(320) Mi castigo consiste en:

1. No verás la televisión en todo el fin de semana. Y no preguntarás continuamente: «Entonces, ¿qué hago?»
2. No llamarás al imbécil *El imbécil* (el Imbécil es mi hermano pequeño). Y no preguntarás continuamente: ¿Alguien me puede decir cómo se llama el Imbécil?
3. No saldrás con tus amigos al parque del Ahorcado.

4. No recibirás paga durante dos fines de semana.
5. Comerás verduras sin decir «Qué asco»
6. Ayudarás a poner y a quitar la mesa.
7. No le esconderás la dentadura al abuelo.
8. No le pedirás recompensa para encontrarle la dentadura.
9. Te lavarás los pies todas las noches.
10. No comerás bollicaos hasta nueva orden.

(*Pobre Manolito*, 1995, pp.13 y14)

Pero el niño se equivoca con el número de los mandamientos y dice nueve cuando son diez, y esto no se sabe –y he aquí la comicidad– si es por ignorancia infantil o porque el mandamiento 10 le es especialmente difícil de cumplir y prefiere ignorarlo:

(321) Cuando mi abuelo leyó estos nueve mandamientos me dijo al oído, para que no lo oyera mi madre:

—Manolito, yo hubiera preferido ir a la cárcel.

(*Pobre Manolito*, 1995, p.14)

3.4.3. Los refranes y dichos populares

En el ejemplo (322), encontramos una conversación entre las dos guardías civiles y Manolito Gafotas, en donde se utiliza un refrán (*Al que no está hecho a bragas, las costuras le hacen llagas*) adaptado por la agente Benítez como “la que no está acostumbrada a bragas, las costuras le hacen llagas”. Se observa cómo este enunciado paremiológico presenta una rima consonante que lo hace muy pegadizo al oído y por ello muy recordable.

Este ejemplo que transcribimos es doblemente opaco para un receptor

extranjero, taiwanés, ya que el refrán: *Al que no está hecho a bragas, las costuras le hacen llagas*, no hace referencia a las bragas, prenda interior femenina, sino a un tipo de calzón masculino menos delicado que iba de la cintura hasta las rodillas. Esta segunda prenda ya no existe (Autoridades «braga»). Por lo tanto, en un primer momento no solo para un extranjero, un taiwanés, sino también para un español es opaco el término, como sucede con la agente Benítez que refiere las bragas a una prenda femenina:

(322)BENÍTEZ: Si los calzoncillos de los niños de ahora son muy bonicos. Las bragas, me gustaban más las de antes, de esas calaícas de ganchillo, que volvías a casa con las bragas negras de revolcarte por el suelo... ¿verdad?

CARDONA: ¡Anda que las cosas que le cuentas tú al niño...!

BENÍTEZ: Mi abuela me decía: La que no está acostumbrada a bragas, las costuras le hacen llagas.

CARDONA: No te emociones con el tema, Benítez.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

Pero, además, para un extranjero, en un segundo momento, también le resulta opaco el término, puesto que no entiende por qué las costuras de una prenda interior femenina han de hacer llagas y por qué se lo está diciendo al niño con tanto desparpajo y naturalidad una policía (guardia civil), lo cual puede incluso producir rechazo por falta de profesionalidad en la policía, pues en Taiwán se es más reservado al respecto, solo a nivel familiar.

El significado del refrán es, según el Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58188&Lng=0>). Consultado el 01/09/2015): 'Quien no está familiarizado a refinamientos ni lujos no sabe apreciarlos e, incluso, llegan a molestarle los detalles más insignificantes. En un

sentido más amplio, este refrán alude a la repugnancia y dificultad de quien no está acostumbrado a algunas cosas ni enseñado para hacerlo y se queja por ello'. Este segundo sentido es el que se aplica al texto, ya que Manolito al no tener bañador no quiere bañarse en la playa, por lo que la agente Benítez le dice que da igual que se bañe en calzoncillos. Curiosamente, en Taiwán tampoco está mal visto que los niños puedan bañarse en calzoncillos si la circunstancia se presta.

La misma opacidad se da con el siguiente ejemplo también, donde el dicho popular eufemístico de *cortársele la mayonesa a una mujer* está referido a la menstruación femenina:

(323) BENÍTEZ: Hija, con lo bien que me lo paso yo leyendo tus informes, con toda esa literatura que le pones. A mí que no me den otra lectura, que no me den un libro, que lo quemó.

CARDONA: Bueno, ya te lo haré, que estoy hoy en uno de esos días que se le corta a una la mayonesa.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

Evidentemente este dicho popular se desconoce en Taiwán, pero, a diferencia del caso anterior, al producirse una fuerte extrañeza y un gran absurdo e incongruencia con lo dicho en el párrafo anterior, puede producir cierta comicidad en un receptor taiwanés, ya que cabe la pregunta ¿pero, qué tiene que ver los informes con la mayonesa que se corta?

3.4.4. Lo gastronómico y económico

En el ejemplo (324) se contrasta el valor cultural asociado a los platos gastronómicos y a dos lugares emblemáticos de Madrid, como son el Museo del Prado y Miraflores de la Sierra. Se pone de manifiesto un conocimiento sociocultural, el del Museo del Prado 'centro cultural de la capital' y el de Miraflores de la Sierra 'espacio

natural del campo', por lo cual, según la lógica de Yihad, "una tortilla de patatas, unos filetes empanados y un bollicao de postre" no son lo suficientemente sofisticados como para llevarlos al Museo del Prado:

(324) Mi madre me había preparado para ir al Museo del Prado: una tortilla de patatas, unos filetes empanados y un bollicao de postre. Cuando lo saqué en el autobús, Yihad me dijo que yo era un pedazo de hortera y que parecía que en vez de ir al Museo de Prado me iba de acampada a Miraflores de la Sierra.

(*Manolito Gafotas*, 1994,p.55)

En Taiwán la comida sería la misma en un espacio o en otro (el cultural o el natural), ya que constaría de unos emparedados, unas galletas energéticas, unas piezas de fruta, unas bolitas de arroz blanco y poco más. Por consiguiente, un receptor taiwanés se preguntará ¿por qué es un hortera?, ¿es que no está bien preparada la comida? No encontraría la gracia en el texto, sino un gran interrogante, una gran curiosidad.

En el siguiente ejemplo se puede encontrar el toque humorístico en el juego por coincidencia entre los nombres propios, *Manolito* y *doña Manolita* y la reacción que provoca en el niño: *pero no somos familia*. Por lo tanto, Manolito desconoce como niño que es la arbitrariedad del signo lingüístico y la ascendencia familiar por los apellidos no por el nombre de pila, que es lo que él hace:

(325) Cuando se despidieron en la Gran Vía, a mi abuelo le había cambiado el humor y, para celebrarlo, me dijo que iba a comprarse un décimo de lotería en la tienda de una señora que se llama doña Manolita (pero no somos familia).

(*Yo y el Imbécil*, 1999, p.19)

Para un receptor taiwanés resulta esto muy gracioso dado que se puede percibir el juego de palabras entre masculino y femenino, cuando los caracteres

chinos no permiten tal flexión de género. La comicidad se incrementa al saber que *doña Manolita* era la famosa regente de un establecimiento de lotería en Madrid y, por lo tanto, del establecimiento que regentaba, con la fórmula de tratamiento o cortesía incluida.

Otro caso muy marcado culturalmente como producto típico navideño español lo tenemos en el *turrón*, que se come en diciembre-enero, durante las fiestas de Navidad, por lo tanto, en abril no es una temporada de comer turrónes ni de cantar villancicos, de ahí que el propio Manolito se sorprenda y califique a la abuela de rara:

(326) En eso quedamos. Su abuela rara me abrió la puerta y nos sacó de merendar un vaso de leche y unos trozos de turrón, aunque estábamos en abril, y yo pensé: «A lo mejor nos hace cantar un villancico», pero no nos lo pidió. Que conste que yo, si me lo llega a pedir, lo canto.

(*Los trapos sucios*, 1997, p.148)

Para un receptor taiwanés este texto sería muy humorístico si sabe que el turrón es propio de Navidad. Si desconoce esto, no entendería por qué unos trozos de turrón no se pueden comer en abril y además por qué obligan a Manolito a cantar villancicos. Y si es así, le resulta sobre todo ridículo comer el turrón cantando villancicos, no tanto que esto sea en abril, por la rigidez que supone convirtiendo a Manolito en un robot: tú comes turrón y cantas un villancico.

3.4.5. Lo oriental

A continuación, resulta interesante analizar la reacción e interpretación de un receptor taiwanés en aquellos casos donde el humor tiene como tema lo oriental.

Así, en el siguiente ejemplo:

(327) Me puse a mirar a un Buda Feliz que tenían en el fondo de una pecera. Pobrecillo, tan gordo y tan desnudo sin más compañía que los peces. Es imposible que uno pueda ser un Buda Feliz en esas condiciones. Pensé que la próxima vez que viniéramos a comer al Ching-Chong le traería un muñeco que me regaló mi padre de un llavero de Michelín para sentarlo a su lado. El Buda y Michelín, dos gordos submarinos...

(¡Cómo molo!, 1996, p.34)

Para un receptor taiwánés este párrafo sería cómico porque muestra una conexión insólita desde la perspectiva infantil de Manolito: *Buda y Michelín, dos gordos submarinos*. También porque a Manolito le está dando pena ver a un Buda ‘tan gordo y desnudo sin compañía humana’, de ahí que quiera ayudarle a buscar un compañero semejante en el físico, cuando para un taiwanés no es motivo ninguno de pena o infelicidad, ya que en Taiwán como en el resto del mundo oriental la gente acude al Buda Feliz para pedirle su protección y ayuda, para que le dé felicidad y fortuna.

No hemos de olvidar que para un oriental la cara sonriente del Buda representa la felicidad y la alegría; la barriga grande simboliza una mayor capacidad de aceptación y abarcamiento de todo y todos, en definitiva, la generosidad, la benevolencia y la fortuna. Por ello, no es de extrañar que en la sociedad taiwanesa de vez en cuando se oiga la frase: “este niño es un pequeño Buda Feliz” (en chino: 小彌樂佛 *xiao mi le fo*) para decir que es un niño sonriente y afortunado. Precisamente es lo que hemos visto cuando anteriormente Manolito compara la imagen del angelote con la de su propio hermano el Imbécil (Véase página 339).

Al contrario del caso anterior, en el siguiente ejemplo no hay una comicidad transparente para un receptor taiwánés, ya que puede desconocer el sentido connotativo de la expresión *andar como un chino* o *andar como Fumanchú*, es decir, ‘andar a pasitos cortos y rápidos, arrastrando los pies’, y, además, no puede entender

la relación establecida entre ir a kárate japonés y corregir el andar chino:

(328) Resulta que vino mi abuelo a buscarme a kárate, porque dice mi padre que ando como un chino y que eso hay que corregírmelo porque da pena verme todo el día andando como Fumanchú, pero sin esas uñas tan largas que tiene Fumanchú. Yo las tengo negras, pero no largas, que conste.

(*Manolito Gafotas*, 1994, p.61)

Fu Manchú²⁶, escrito separado, es un personaje de ficción creado por el escritor de novelas policíacas y de misterio Sax Rohmer, que hizo su aparición en 1913. Es un villano chino que odia la civilización occidental y a la raza blanca. En todas las novelas en las que aparece es perseguido, derrotado y sus planes son desbaratados por el investigador inglés Sir Denis Nayland Smith, junto a su acompañante, el doctor Petrie. El personaje ha sido representado desde entonces en numerosas ocasiones en el cine, la televisión, la radio, y las historietas, convirtiéndose en el arquetipo del malvado genio criminal y del villano oriental.

Al respecto, se ha de mencionar que el personaje Fumanchú es conocido en el mundo occidental, pero no en el oriental. De hecho en la sociedad taiwanesa no es nada popular este personaje, incluso podría decirse que desconocido. Por otra parte, el tener las uñas largas el chino Fumanchú en sí no es gracioso ni para un español ni para un taiwanés, pero sí oponer uñas largas a uñas negras, como hace Manolito, quien censura la largura y no lo negro de las uñas.

Sin embargo, para un receptor taiwanés, resulta más gracioso el sonido que evoca el vocablo *Fumanchú*, puesto que el sonido [chú] no existe como tal, aunque evoca la forma de piar de los pajaritos, representada por el carácter chino

²⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Fu_Manch%C3%BA. Consultado el 30/09/2015.

onomatopéyico 啾 [jiu]. Actualmente dicho sonido 啾 [jiu] también se emplea en la redes sociales y WhatsApps entre jóvenes como una onomatopeya para decir ´un besito`.

Con respecto al discurso cinematográfico que transcribimos, la pérdida de comicidad para un receptor taiwanés, y oriental en general, se debe a un desconocimiento referencial de los restaurantes chinos y orientales en España, al ofrecerse una visión demasiado estereotipada por simplificación generalizadora:

(329) CATA: Donde esté Asia..

MANOLO: Sí, donde estén unos huevos fritos...

ABUELO: Ahí estoy de acuerdo, ahí tiene razón tu marido, donde estén un par de huevos fritos que se quite el restaurante chino y el filipino.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

Para un receptor taiwánés un plato como los huevos fritos se encuentra en Taiwán en cualquier restaurante para desayunar, comer o cenar; por lo cual, no entenderá el contraste respecto de los huevos fritos entre un restaurante español y un chino o filipino, a no ser que conozca la carta de los restaurantes chinos en España, donde lo que se ofrece es revuelto de huevos, sobre todo, en el arroz tres delicias.

Ahora bien, en lugar de huevos fritos, hubiera sido más comprensible para dicho receptor taiwanés hacer mención del arroz frito para fundamentar la comicidad, ya que que sí que es uno de los platos típicos asiáticos, aunque, en este caso podría incluso incrementarse la comicidad ya que la expresión *hacer arroz frito* hoy en día también se emplea en Taiwán de forma eufemística y cómica para referirse a la cópula o al acto amoroso.

Con respecto al siguiente ejemplo sacado del discurso televisivo que

transcribimos, se trata de una comicidad absurda para cualquier receptor taiwanés y oriental, al hacer uso de los palillos para comer un hermoso filete sin partir:

(330) BERNABÉ: ¿Y esto?

LUISA: Pues, ya lo ves, ¡palillos chinos!

BERNABÉ: Sí, mi vida, ya veo que son palillos chinos, pero...

LUISA: Pero ¡nada!, hay que empezar a practicar, ¡hala! Que aproveche.

BERNABÉ: Pero, si es que esto no es manera de cortar un filete, Luisa.

LUISA: ¿Tenemos ganas de discutir o qué?

BERNABÉ: ¿De discutir? No, mi cielo, pero si tu sabes que yo de discutir...

LUISA: Entonces, comamos y tengamos la fiesta en paz.

BERNABÉ: De acuerdo, pero que conste que yo no quiero discutir, sólo digo que así no me manejo

LUSIA: ¿!No te manejas?! Se manejan mil millones de chinos y ¿no te vas a manejar tú?

BERNEABÉ: Pues, no sé, se manejarán con otras cosas, pero no con un filete.

LUISA: ¡Ah!, ¿no? Entonces, ¿cómo comen los chinos los filetes?

BERNABÉ: Pues, no sé, cariño, no comerán filetes

LUISA: O sea, que si yo soy china, y me quiero comer un filete, ¿no puedo?

BERNABÉ: Pues, no, Luisa, no puedes.

LUISA: ¡Qué injusticia más grande!

BERNABÉ: Ya sé, ya verás, seguro que al final es que se lo comen así ...! ¡En pepito! (Coge un pan y lo parte para meter el filete)

LUISA: Que no,.. que no..., que te digo que no, que los chinos no tienen pan. (Retira el pan que tiene en la mano Bernabé)

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VI)

En este ejemplo no sólo se encuentra la comicidad en los diálogos tan simpáticos entre la pareja formada por Luisa y Bernabé, sino también en el soporte visual que

permite ver a Bernabé utilizar los palillos clavando el filete como si fueran el tenedor y el cuchillo con gran esfuerzo y dificultad, innecesarios de todo punto puesto que no está en un restaurante chino sino en su casa particular:



(Figura 26. Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio VI)

La comicidad viene planteada por una doble vía: a) la española occidental, con la oposición: *comerse un filete sin partir con palillos / comerse dicho filete en pepito al modo español, y b) la oriental, con la oposición: *comerse un filete sin partir con palillos / comerse un filete partido con palillos al modo oriental.

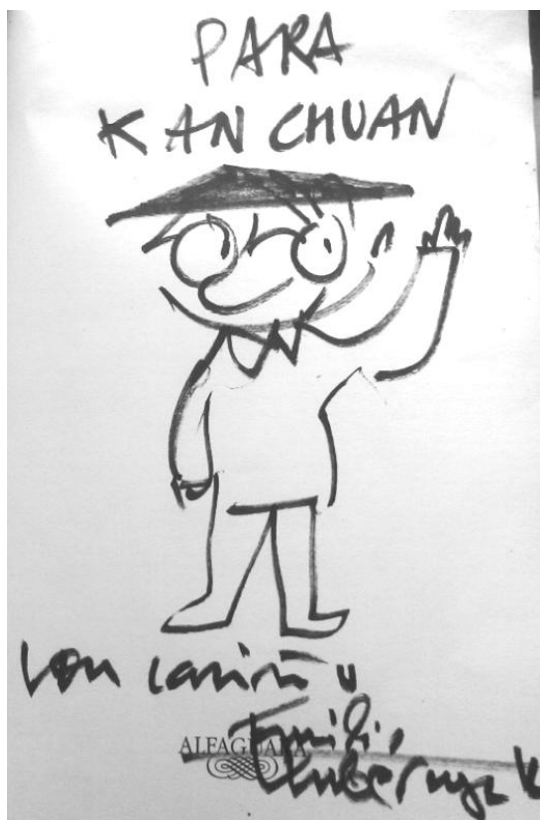
Lo cómico no está en comerse dicho filete sin partir en pepito al modo español o comerse un filete partido con palillos al modo oriental (puesto que ambos casos son coherentes, desde distintas culturas), sino que lo absurdo se da en *comerse un filete sin partir con palillos, tanto en la cultura oriental como en la occidental.

Por otra parte, se encuentran una serie de expresiones que violan el principio conversacional de cualidad ya que no dicen la verdad o la falsean, como, por ejemplo, *los chinos no comen filetes* [solo en el sentido de ´al modo español y occidental`] o *los chinos no tienen pan* [únicamente en el sentido de ´al modo español y occidental`], lo

que redundaba en una mayor incongruencia referencial y en una mayor comicidad.

Para terminar este apartado y pasar ya a las conclusiones, si se me permite, voy a incluirme yo misma como receptora taiwanesa con la siguiente dedicatoria que tuvo la amabilidad de hacerme/dibujarme en la novela *Los trapos sucios* el propio Emilio Urberuaga, quien figura en la portada de las novelas junto a Elvira Lindo como el autor de las ilustraciones, y por la que le estoy muy agradecida:

(331)



(Figura 27. *Los trapos sucios*, 1997)

He de confesar que en un primer momento me dejó un tanto intrigada pensando: ¿Un Manolito con sombrero y, además, con un sombrero tan exótico? ¿Será porque soy asiática y aquel día de junio en el Retiro hizo un sol tremendo? Luego, pude darme cuenta de que la imagen del sombrero no fue por pura causalidad, ya que al

abrir el libro donde me dibujó-escribió la dedicatoria, titulado *Los trapos sucios*, el enigma quedó resuelto al encontrar al final de la obra en dos chinos el mismo sombrero con el que me había dibujado al principio:

(332)



(Figura 28. *Los trapos sucios*, 1997, p.149)

Como puede comprobarse, se da un diálogo entre dos chinos, que tienen como fondo un grupo de rusos. Sabemos que son rusos por la imagen dibujada de sus típicos gorros y también por el paratexto, con una fuerte hipérbole, que figura debajo: “... estaba por mí, eso lo sabían hasta los chinos de Rusia”. Los chinos también vienen representados con sus típicas trenzas y sombreros de bambú, llamados 斗笠 [Dòu lì].

Enseguida me pregunté por la razón de ser de la forma verbal *sabel*: ¿Será un error ortográfico sin querer, un *lapsus*, u otra vez se trata de una creación humorística intencionada? Evidentemente, no se trataba de un error, sino de la imitación cómica

de la errónea pronunciación oriental de la consonante alveolar vibrante simple /r/, que en posición implosiva puede realizarse fonéticamente como vibrante simple, múltiple o relajada. Dado que en el idioma chino no existe este fonema /r/, se pronuncia como una /l/, el fonema más próximo dentro del subsistema de las consonantes líquidas: /r/ → /l/.

Resulta una estrategia muy sana reírse de uno mismo y de su propia cultura, de modo que para entender y disfrutar el humor es importante reírse con libertad de sus limitaciones así como de sus carencias, pudiendo preguntarse y preguntarnos: ¿tú sabes tu propio “sabel”?

CONCLUSIONES

Desde el inicio de esta investigación, el propósito principal ha sido describir y analizar las características lingüísticas del humor en la obra *Manolito Gafotas* de E. Lindo, en tres soportes semióticos: el novelístico, el cinematográfico y el televisivo, con el fin de ver su evolución. Consideramos que la comparación entre la serie novelística, la serie cinematográfica y la serie televisiva permite ver el entretejido intertextual y polifónico a través de las continuidades y discontinuidades de los procedimientos comunicativos empleados. Por otra parte, también se pretende observar los mecanismos interpretativos que desarrolla un receptor taiwanés con el fin de establecer un puente que permita descifrar los mensajes humorísticos en contextos socioculturales lejanos y diferentes.

Para realizar nuestro objetivo, hemos estructurado la investigación de la siguiente manera: Introducción y estado de la cuestión; Capítulo I dedicado al humor y comunicación; Capítulo II dedicado al soporte semiótico, intertextualidad y polifonía; Capítulo III dedicado al análisis de los procedimientos comunicativos para la interpretación humorística en *Manolito Gafotas*; y Conclusiones. Todo ello precedido de un Índice y de una Bibliografía, así como de un Anexo con el *corpus* manejado.

En la Introducción y estado de la cuestión se ha hecho un breve repaso histórico por el concepto de humor hasta llegar a su significado actual, y también se han abordado la principales teorías existentes acerca del humor que nos han permitido:

1) ver que la clave para entender el humor no reside tanto en buscar su definición teórica –dado que es un concepto móvil, no fijo, que se acomoda a cada época, cada cultura, cada comunidad social y flexibiliza su significado de acuerdo con su

aplicación a ellas—, como en preguntarnos por: ¿de qué país hablamos?, ¿en qué idioma está expresado?, ¿qué soporte lo manifiesta?, ¿en qué medio o canal se expone?, como hace la propia autora en la página 95. cuando dice que en vez de tratar de definir ella el humor es preferible localizarlo en el propio texto, es decir que sea el relato el que hable (http://www.larisadebilbao.com/archivos/noticias/noticia_42.pdf);

2) observar que, en cuanto a las tres teorías precursoras del humor: la teoría de la superioridad, la teoría de la descarga y la teoría de la incongruencia, aunque provienen del ámbito filosófico y psicológico, sus fundamentos también son aplicables a los procedimientos comunicativos del humor. Especialmente, porque buena parte de los estudios lingüísticos acerca del humor están basados en la teoría de la incongruencia:

Teorías precursoras del humor	Manifestación verbal
Teoría de la superioridad	<p>Rebajamiento y degradación verbal: malsonante, insultos, palabras feas.</p> <p>Expresión hiperbólica: exageración de los propios hechos, méritos, cualidades y acontecimientos, etc.</p>
Teoría de la descarga	<p>Expresiones eufemísticas, tabú, la incorrección política, temas sexuales, escatológicos, etc.</p>
Teoría de la incongruencia	<p>Ruptura de registro o mezcla de estilo: lo vulgar y lo culto, lo frívolo y lo serio, lo infantil y lo adulto, etc. Ruptura de isotopía por contradicción, por paradoja, por incoherencia pragmático-discursiva, por absurdo, etc.</p>

(Cuadro. 3)

3) considerar que el humor es un espacio comunicativo donde se actualizan discursivamente tres funciones fundamentales: la *apelativa*, por su complicidad con el *receptor*; la *expresiva*, por su relación empática con el *emisor*; y la *lúdica* por ser el juego un elemento intrínseco del *mensaje* humorístico ya que este nace con vocación de divertimento.

En el primer capítulo se ha llevado a cabo una profundización en el esquema comunicativo, sobre todo, en el *contexto*, del que destacamos:

1) el *contexto vital* de E. Lindo como pieza clave para conocer e interpretar de primera mano su humor. De hecho, cuando E. Lindo es la guionista de la primera película se observa una continuidad notable de los procedimientos humorísticos respecto a los de la serie novelística, no así cuando la guionista es otra persona, Lola Salvador, como sucede en la segunda película, donde la discontinuidad se hace mucho más acusada y a la que la propia autora hace explícita referencia, como ya en su momento mencionamos (véase págs.112-113).

— ¿Qué opina de la última película de Manolito Gafotas?

— En esta ocasión, yo no he intervenido para nada. No tiene nada que ver con el personaje que yo creé. Lo que digo yo es por qué no se esperó a hacer la segunda película con el mismo equipo porque el Manolito de la primera película estaba en consonancia con el libro. La de ahora tiene una filosofía distinta. Está tomada desde un lado más exagerado.(<http://www.lasemana.es/afondo/afondo.php?cod=52>).

En relación a la serie televisiva de *Manolito Gafotas* (2004), emitida por *Antena 3*, –al ser dirigida por Antonio Mercero y guionizada por Eduardo Ladrón de Guevara y Ángeles González-Sinde dada su mala experiencia con la segunda película, a la que acabamos de aludir – comenta E. Lindo: “y me dio miedo porque es un personaje muy querido para mí. He conservado su inocencia y he intentado mantenerlo al

margen del mundo”(El País, 28/10/2003).

En ella los episodios televisivos presentan continuidad con la serie narrativa, pero no tanta como la primera película, ya que incorpora nuevos factores contextuales socioculturales.

2) En el esquema comunicativo, nos encontramos también con dos emisores: a) uno ficticio (Manolito Gafotas), que muestra su ingenuidad de niño hacia los temas conflictivos sociales y políticos, que comete los errores ortográficos esperables en un menor, y que se divierte jugando con el lenguaje al crear sus propias muletillas; b) otro real (Elvira Lindo), que muestra como adulto la libertad de observar y comentar los asuntos serios en boca de Manolito, a través de un distanciamiento que permite jugar con los dos planos subjetivos.

3) Con respecto a los textos que sirven de fuente a toda la serie de *Manolito Gafotas*, es decir, los textos novelísticos, ya que sobre ellos se elaboran los guiones de la serie cinematográfica y de la serie televisiva, en ellos la escritura de E. Lindo se caracteriza por la espontaneidad y naturalidad a pesar de ser una oralidad creada, tal como indica T. Colomer (2002:66), esto es, una voz incontinente, que fluye incansable, imparable, instantánea, que monologa, transcribe diálogos, comenta y apostilla, sin más descanso ni pausa que las frecuentes apelaciones al lector en busca de comicidad. Dicha coloquialidad incontinente se acompaña de la expresión hiperbólica, tan presente en el humor.

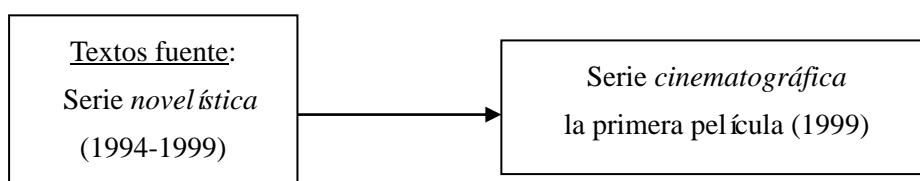
1. (Textos fuente):

Autora (Elvira Lindo)

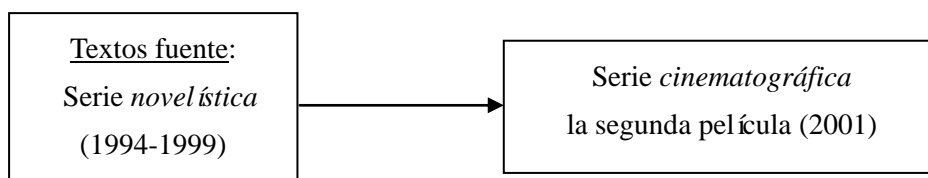
Serie *novelística*:
las ocho novelas
(1994) (1995) (1996) (1997)
(1998) (1999) (2002) (2012)

2. (Textos meta)

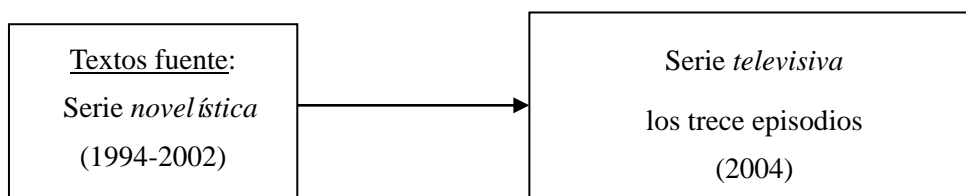
2.1. Guionista (Elvira Lindo)



2.2. Guionista (Lola Salvador)



2.3. Guionista (Eduardo Ladrón de Guevara y Ángeles González-Sinde)



En el segundo capítulo nos hemos centrado en las características de los diferentes soportes semióticos, en la intertextualidad y en la polifonía. Igualmente, hemos podido destacar algunos resultados:

1) En relación con el discurso novelístico, el soporte de la comunicación escrita se materializa en objetos reales, autónomos, que aseguran la comicidad. Por ejemplo, códigos semióticos que aparecen en el texto escrito para manipular o jugar con el texto y crear un efecto cómico formal y gráfico mediante los componentes paratextuales del libro, la tipografía (componentes gráficos) o la ilustración, entre otros.

2) En cuanto al discurso cinematográfico y televisivo, el soporte de la comunicación audiovisual durante el proceso de transcripción en esta tesis, puede perderse en cuanto al ritmo, la sincronización, la velocidad, la gesticulación corporal, así como en lo referente a la dicción y ejecución por parte de las voces, dado que el humor se consigue por cómo se dice no sólo por lo que se dice.

3) Con respecto a la polifonía, es importante destacar el dinamismo de la intencionalidad comunicativa, ya que, como sostiene M. Bajtin (1975:110), cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones. En la palabra son inevitables las resonancias contextuales (de géneros, de corriente, de individuos).

Efectivamente, en la serie de *Manolito Gafotas*, más allá de la caracterización de los personajes —cada uno con su correspondiente registro lingüístico—, un mismo personaje puede adoptar otros registros. El propio protagonista, Manolito Gafotas, conserva las características del registro coloquial juvenil a lo largo de toda la serie

novelística, incluida la última publicación *Mejor Manolo* (2012); así mismo incorpora otra serie de expresiones no propias del registro juvenil, como las metafóricas o incluso las estrictamente técnicas con el fin de dar un giro insólito y cómico al discurso, al desdoblarse en un emisor infantil-juvenil y en otro adulto.

El caso más interesante de polifonía es la ironía, la cual, según O. Ducrot (1986), consiste precisamente en una enunciación polifónica cuyo locutor polemiza implícitamente con al menos un enunciador o punto de vista. Así, en la serie *Manolito Gafotas*, uno de los casos más divertidos que hemos visto es la del *eco imitativo* o *irónico*, ya que como indica G. Reyes (1994:12) dicho procedimiento “sugiere la exageración o deformación que sufre la proposición al ser repetida con alguna actitud explícita, como burla o ironía”.

4) La intertextualidad resulta evidente estar ligada a la polifonía. No obstante, es necesario tener en cuenta que la intertextualidad no tiene que ver únicamente con la cita más o menos explícita o encubierta dentro de otro texto, dado que todo texto se produce en el seno de una cultura que cuenta con una tradición de textos que mantienen su propia estructura, temática, su estilo, su registro, etc.

Así, recordemos que en la serie *Manolito Gafotas* la fórmula tradicional *Érase una vez* –que nos permite fácilmente identificar que el género discursivo al que pertenece el texto que se va a oír es el de un cuento infantil–, como ya mencionamos en su momento, pág.164 , sirve de base en la serie novelística para que el protagonista Manolito Gafotas cree su propia muletilla:

“Comenzaré mi espeluznante historia desde el principio de los tiempos”

(*Pobre Manolito*, 1995, p.59)

Dicha resonancia polifónica marca una continuidad transtextual más o menos transparente en el discurso cinematográfico, sobre todo, en la primera película:

“Pero empezaré esta historia espeluznante por el principio de los tiempos”.

(*Manolito Gafotas*, 1999, película I)

En cuanto a la segunda película, aunque se parte de las fórmulas anteriores, la diferencia más relevante resulta del empleo del sustantivo *universo* que apenas aparece en los textos narrativos fuente:

“Desde el principio de la historia del universo no se había visto nada igual”

(*Manolito Gafotas, ¡Mola ser jefe!*, 2001, película II)

Por otra parte, la repetición del adjetivo *espeluznante* en las novelas y en la serie televisiva sirve de clave de reconocimiento cohesivo a lo largo de la obra, dado que hace resonar su enunciación primitiva: “Comenzaré mi espeluznante historia desde el principio de los tiempos” –como acabamos de ver, por ejemplo, en *Pobre Manolito* (1995, p.59)–, en el título del último episodio televisivo: “Una noche espeluznante” (Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004).

Al respecto sostiene R. Senabre (2015: 220):

La intertextualidad es la inserción deliberada de textos ajenos que lleva a cabo el autor en el texto propio, quizá como homenaje explícito y reconocimiento a quienes le ayudan a forjar su vocación de escritor o como simple broma paródica ante obras de cierta resonancia.

En el tercer y último capítulo hemos procedido a hacer el análisis descriptivo de los distintos procedimientos comunicativos para la interpretación humorística en *Manolito Gafotas*: procedimientos fónico-gráficos, procedimientos léxico-semánticos,

procedimientos discursivo-pragmáticos y factores contextuales socioculturales para un receptor taiwanés.

El *corpus* que hemos manejado consta en total de 407 ejemplos, que adjuntamos al final de la tesis como Anexo, distribuidos a partir de ocho novelas, dos películas y trece episodios televisivos. De ellos, por razones de espacio, hemos mostrado los 332 ejemplos más representativos de los distintos procedimientos comunicativos para la interpretación del humor, acompañados de los 28 casos de dibujos o ilustraciones rotulados como figuras.

En primer lugar, mostramos los siguientes gráficos que nos permiten observar la distribución y evolución cuantitativas del total de los ejemplos en cada uno de los soportes ($298 + 41 + 68 = 407$):

1) *Serie novelística*: 298 ejemplos de un total de 407, lo que supone un porcentaje del 73,21%

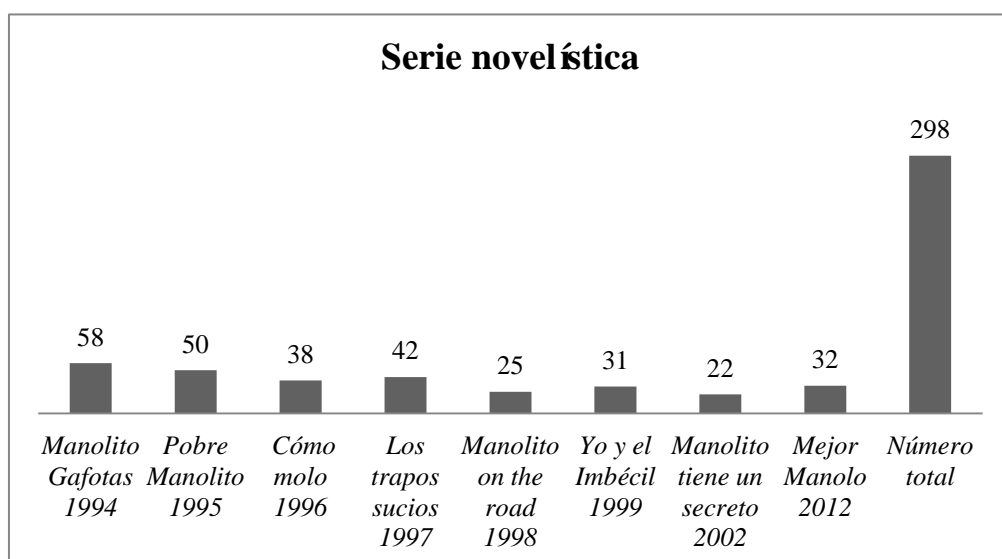
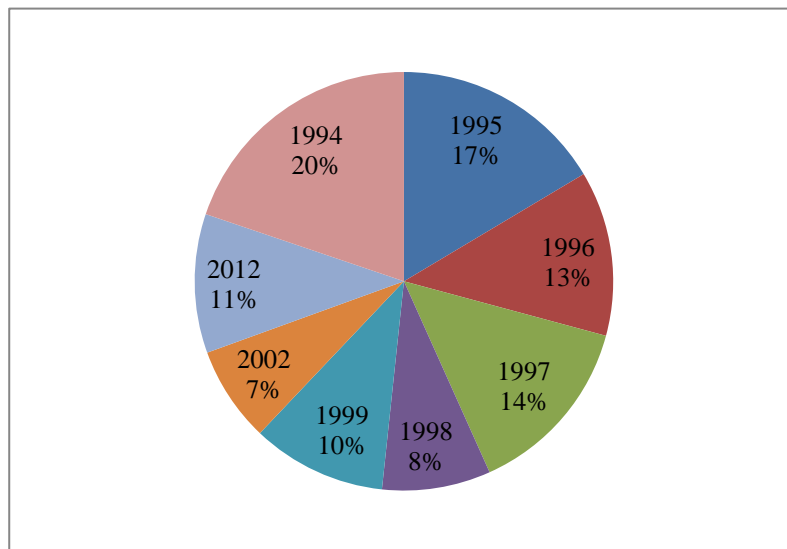


Gráfico 1

Se comprueba que, sobre todo, el grueso de ellos está localizado en las primeras

cuatro novelas de 1994 a 1997. A partir de esta fecha ya se observa una reducción más o menos del 40%, con dos picos de ascenso (31 ejemplos) en 1999 y (32 ejemplos) 2012 y dos picos de descenso (25 ejemplos) en 1998 y (22 ejemplos) en 2002.

Atendiendo a los porcentajes de los ejemplos en la serie novelística obtenemos los siguientes resultados, sobre un total de 298:



Porcentajes del Gráfico 1

2) *Serie cinematográfica*: 41 ejemplos de un total de 407, lo que supone un porcentaje del 10,07%

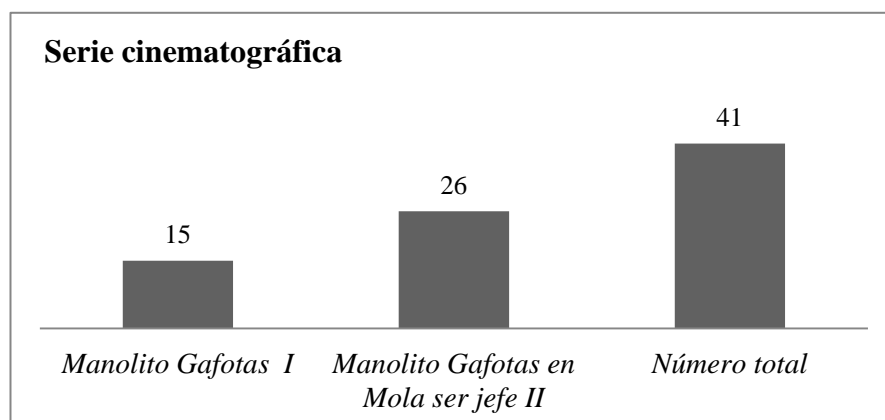
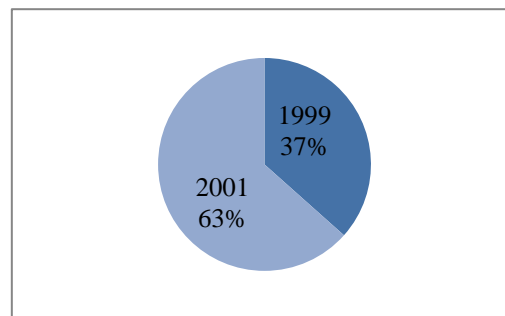


Gráfico 2

Por el contrario, se observa que hay una clara tendencia ascendente (15 > 26 ejemplos), sin picos como en el caso anterior de descenso/ascenso, aunque el número de ejemplos se ha reducido considerablemente: de 298 a 41. Sin embargo, esta reducción aparentemente tan acusada ha de matizarse ya que son ocho las novelas y 2 las películas, por lo tanto, entre novelas y películas se da una proporción de 1/4 y entre ejemplos la proporción es de 1/7,3, respectivamente.

Atendiendo a los porcentajes de los ejemplos en la serie cinematográfica obtenemos los siguientes resultados, sobre un total de 41:



Porcentajes del gráfico 2

3) *Serie televisiva*: 68 ejemplos de un total de 407, lo que supone un porcentaje del 16,70%

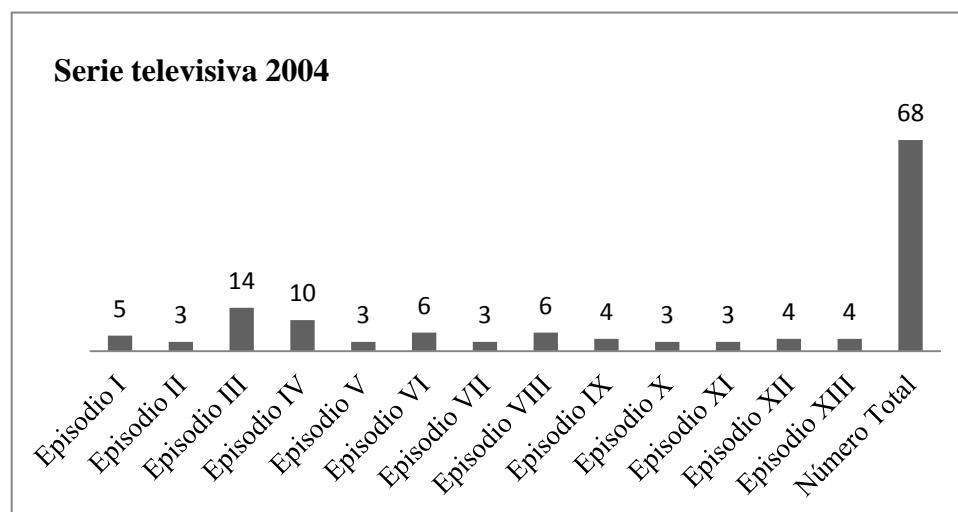
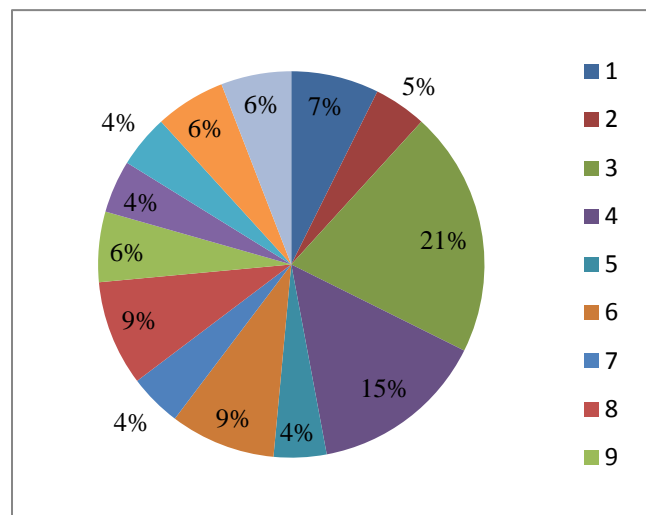


Gráfico 3

Claramente se constata un ascenso de ejemplos en los episodios III y IV, con 14 y 10 ejemplos, respectivamente, moviéndose los restantes episodios en un arco relativamente estable de 6 a 3 ejemplos. Si comparamos este tercer gráfico con los dos anteriores, se puede ver cómo el primero concentra el mayor número de ejemplos al principio, cómo el segundo lo hace al final, y cómo este tercero acumula el mayor número de ejemplos al final del primer tercio.

Atendiendo a los porcentajes de los ejemplos en la serie cinematográfica obtenemos los siguientes resultados, sobre un total de 68:



Porcentajes del Gráfico 3

En segundo lugar, del análisis que hemos llevado a cabo podemos extraer los siguientes resultados cuantitativos, que permiten ver la evolución de los cuatro grupos de procedimientos comunicativos en los diferentes soportes semióticos en cuanto a su continuidad y discontinuidad en ellos:

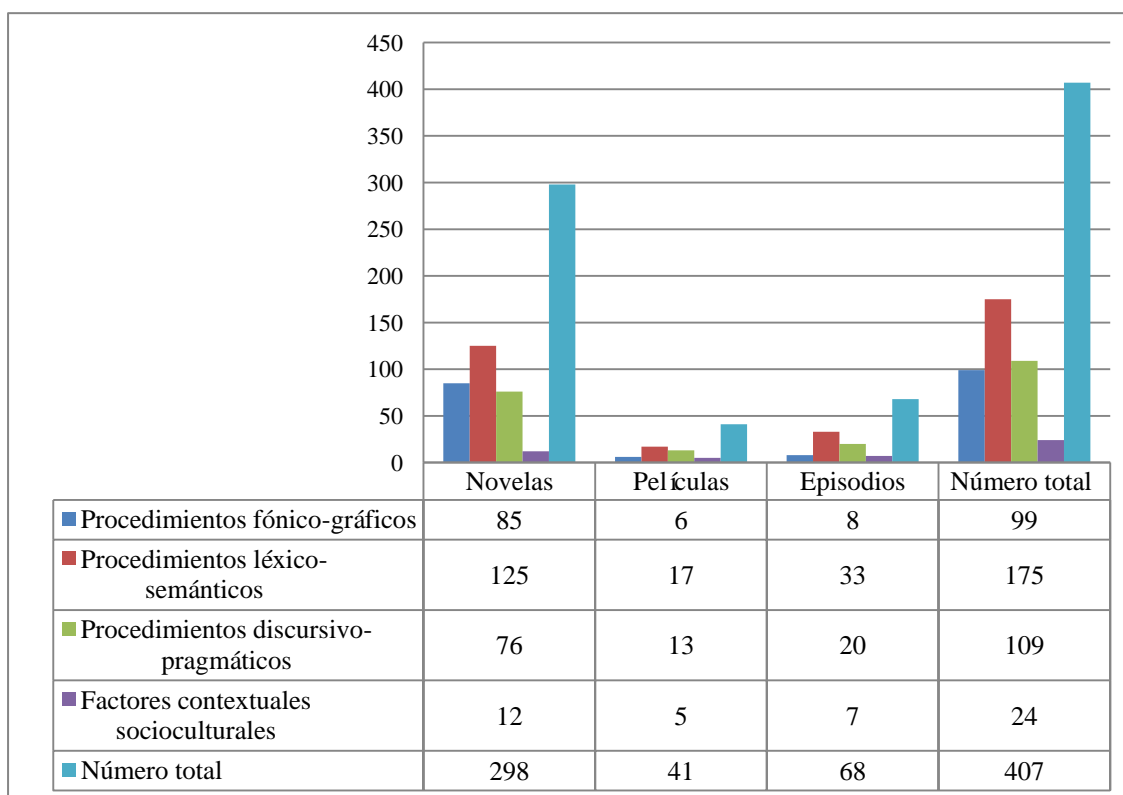
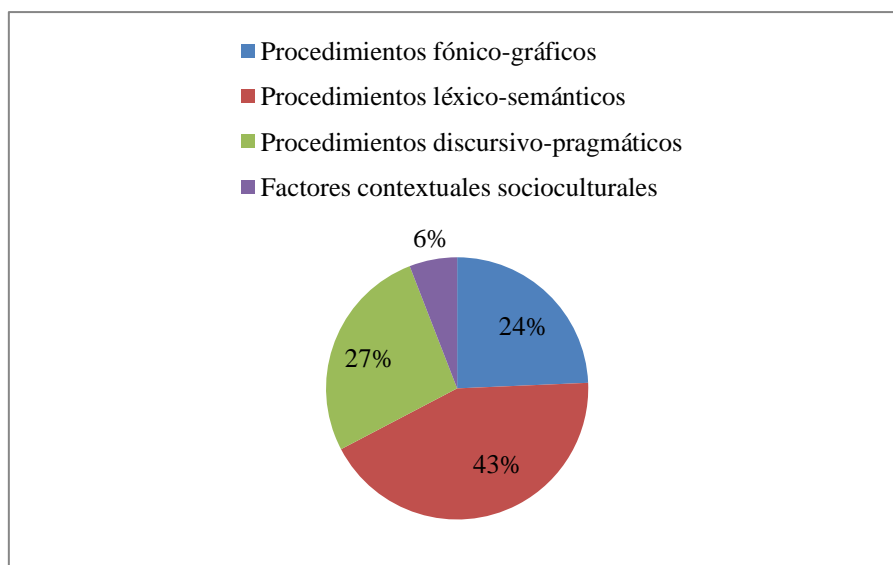


Gráfico 4

Procediendo verticalmente respecto del Número total, por lo tanto, tomando los 407 ejemplos como referencia del 100% de los casos, podemos deducir que los procedimientos léxico-semánticos ocupan el primer lugar con 175 casos, lo que supone un porcentaje del 43%, seguidos de cerca de los procedimientos discursivo-pragmáticos con 109 casos, lo que supone un porcentaje del 27% y de los procedimientos fónico-gráficos con 99 casos, lo que supone un porcentaje del 24%, y ya a una distancia considerable los factores contextuales socioculturales con 24 casos, lo que supone un porcentaje del 6 %. Gráficamente podemos visualizarlo así:



Porcentajes del Gráfico 4

Manteniéndonos en la verticalidad, pero ahora desglosando cada uno de los soportes semióticos, observamos que tanto los episodios de la teleserie como las películas de la serie cinematográfica mantienen una misma evolución con la general final de los números totales, esto es, en primer lugar se destacan los procedimientos léxico-semánticos, seguidos de los procedimientos discursivo-pragmáticos y de los procedimientos fónico-gráficos, y finalmente a cierta distancia se sitúan los factores contextuales y socioculturales. Sin embargo, las novelas de la serie narrativa, no se ajustan a este patrón, puesto que si bien se destacan en primer lugar los factores léxico-semánticos y en último lugar los factores contextuales y socioculturales, no así sucede con los otros dos, ya que se invierte el orden de preminencia, prevaleciendo los procedimientos fónico-gráficos sobre los procedimientos discursivo-pragmáticos.

Procediendo horizontalmente, o sea, por cada uno de los procedimientos y factores a lo largo de las tres series: novelística, cinematográfica y televisiva, podemos ver su evolución en los diferentes soportes:

1) Procedimientos fónico-gráficos:

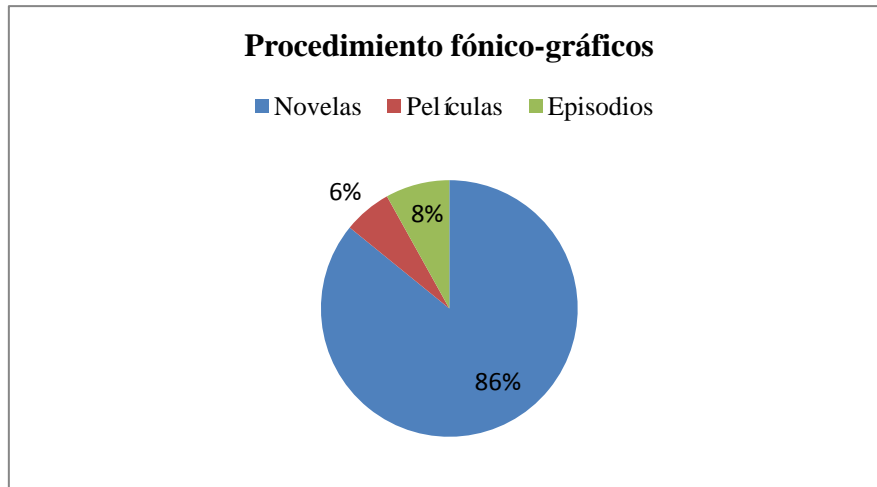


Gráfico 5

Comprobamos que las novelas ocupan el primer lugar con 85 casos sobre un total de 99, lo que representa el 86%, seguidas ya a bastante distancia de las películas con 6 casos, lo que representa el 6% y de los episodios con 8 casos, lo que representa el 8%. Por consiguiente, la serie novelística es la que más explota humorísticamente los procedimientos fónico-gráficos.

Cabe destacar que en la serie cinematográfica, solo la segunda película presenta este tipo de procedimientos fónico-gráficos (6 casos, 6%), ausentes en la primera:

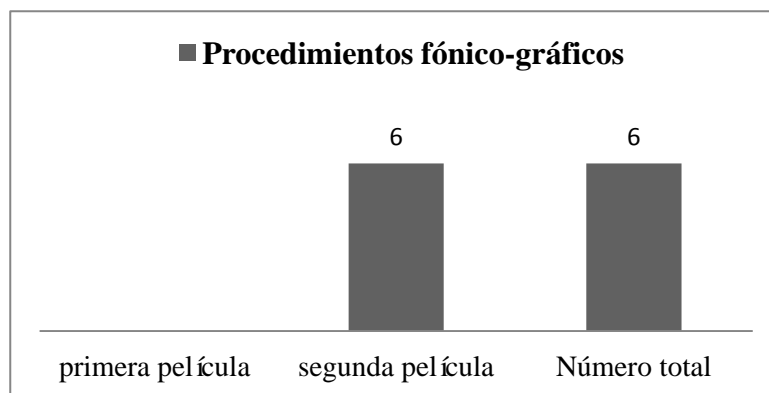


Gráfico 6

De los seis casos de la segunda película, cinco son una incorporación nueva al no aparecer en los otros dos soportes (el novelístico y el televisivo). Responden, o bien a vulgarismos cometidos por Luisa debido a metátesis: “*Un gusto minelario*” (85), o bien a errores propios de una extranjera que habla español, como sucede con la novia del tío Nicolás: “Nosotros tener en caravana unos neveros.” (87).

2) Procedimientos léxico-semánticos:

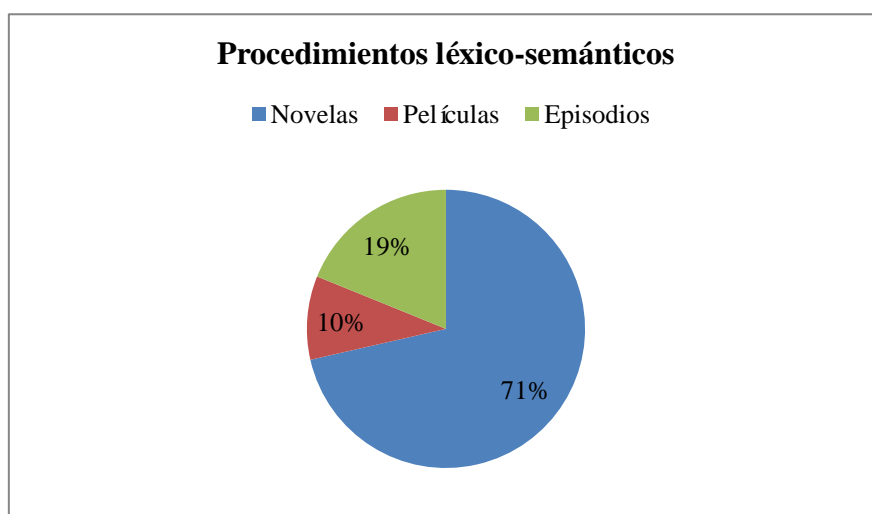


Gráfico 7

Vemos que la serie novelística sigue ocupando el primer puesto con 125 casos sobre un total de 175, lo que representa el 71%, seguida de la serie televisiva con 33 casos, lo que representa el 19%, y el último puesto lo ocupa la serie cinematográfica con 17 casos, lo que representa el 10%. Por lo tanto, la serie novelística es la que más explota humorísticamente los procedimientos léxico-semánticos, de nuevo. Ahora bien, es constatable, por un lado, un ascenso del porcentaje en la serie cinematográfica (ascenso de más del 50%, puesto que 6 ha pasado a 10) y en la serie televisiva (ascenso de más del 100%, ya que 8 ha pasado a 19), y por otro, en cambio, un descenso en la serie novelística en comparación con la evolución que presentan los procedimientos fónico-gráficos.

A diferencia de los procedimientos fónico-gráficos, donde solo aparecían 6 casos en la segunda película, ahora en los procedimientos léxico-semánticos contamos con ejemplos en ambas películas, con una cuantificación muy próxima entre sí:

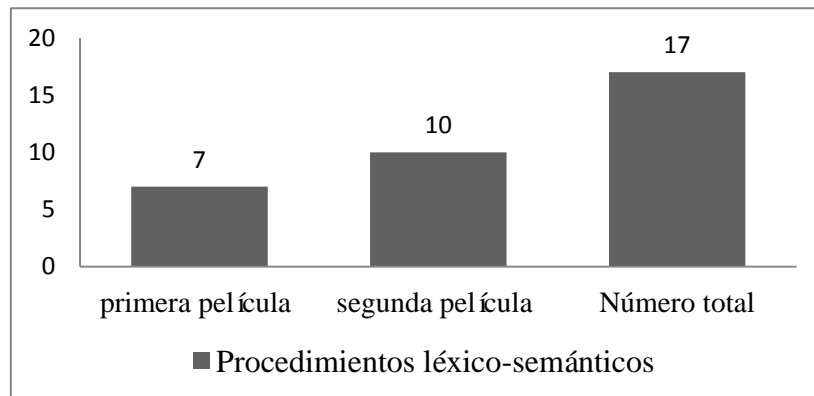


Gráfico 8

3) Procedimientos discursivo-pragmáticos:

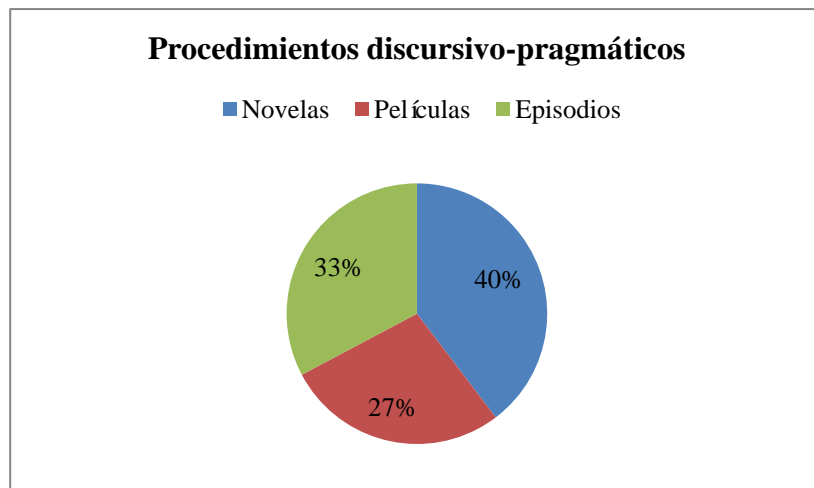


Gráfico 9

Observamos porcentajes cada vez más próximos entre sí, en comparación con los dos anteriores procedimientos. Así, las novelas vuelven a ocupar el primer lugar con 76 casos sobre un total de 109, lo que supone ya solo el 40%, seguidas de los

episodios con 20 casos, lo que supone el 30% y de las películas con 13 casos, lo que supone el 27%. Favorece este porcentaje equilibrado entre los soportes el factor de la intertextualidad y el hecho de que prácticamente todos los procedimientos discursivo-pragmáticos son comunes presentando una continuidad con una cuantificación más o menos elevada.

4) Factores contextuales socioculturales:

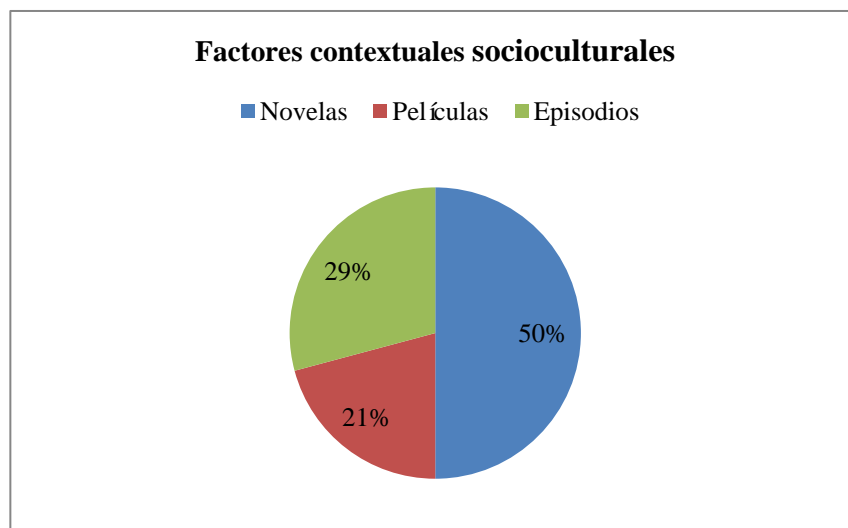


Gráfico 10

Vemos que la serie novelística sigue ocupando el primer puesto con 12 casos sobre un total de 24, lo que representa el 50%, seguida de la serie televisiva con 7 casos, lo que representa el 29%, y el último puesto lo ocupa la serie cinematográfica con 5 casos, lo que representa el 21%.

Estos factores contextuales socioculturales aparentemente son pocos porque solo hemos seleccionado aquellos que merecen un comentario humorístico para un receptor taiwanés. Hemos desechado todos aquellos que no son lo suficientemente marcados culturalmente.

Por consiguiente, los procedimientos fónico-gráficos y léxico-semánticos son los que de forma más acusada presentan la primacía de la serie novelística, a diferencia de los procedimientos discursivo-pragmáticos donde, aunque se sigue manteniendo dicha primacía, ya se da un mayor equilibrio entre las distintas series.

Referente a los factores contextuales socioculturales, la primacía de las novelas se mantiene, con un ligero aumento respecto de los procedimientos discursivo-pragmáticos, y con un acusado descenso respecto de los procedimientos fónico-gráficos y léxico-semánticos.

En cuanto a las películas y los episodios, se observa cómo hacen un grupo conjunto respecto de las novelas. Ahora bien, ambas series (cinematográfica y televisiva) mantienen unos márgenes relativamente parejos en los procedimientos fónico-gráficos, seguidos de los procedimientos discursivo-pragmáticos y de los factores contextuales socioculturales, mostrándose, en cambio, una cierta brecha con respecto a los procedimientos léxico-semánticos.

BIBLIOGRAFÍA

1) Referencias generales

Acevedo, E. (1966): *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional.

Acevedo, E. (1972) : *Los españolitos y el humor*. Madrid: Editora Nacional.

Adam, J. M. (1992): *Les textes: types et prototypes. Récti, description, argumentation, explication et dialogue*. París: Nathan.

Álavarez Méndez, J. M. (ed.) (1987): *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua*. Madrid: Akal.

Albertos Díez, C. (2009): “El lenguaje del humor como material didáctico para la clase de ELE”, *V Encuentro Brasileño de Profesores de Español*, Suplementos MarcoELE, 9, págs 1-20.

Alcaraz Varó, E. y Martínez Linares, M^a A. (2004): *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.

Alonso, M. (1953): *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Aguilar.

Aristóteles (1992): *Poética*, edición de V. García Yebra. Madrid: Gredos.

Arribas, I. (1997): *La literatura de humor en la España democrática*. Madrid: Pliegos.

Attardo, S. (1994): *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Attardo, S. (2001): *Humorous texts: A semantic and pragmatic analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Attardo, S. (2008): “A primer for the linguistics of humor”, en Raskin, V. (ed.): *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, págs. 101-155.

Austin, J. L. (1962): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Authier, J. (1982): “Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours”, *DRLAV*, 26, págs. 91-151.

Bachman, L. (1995): “Habilidad lingüística comunicativa”, en M. Llobera (coord.), *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Edelsa, págs. 105-127.

Bajtín, M. (1934-1935) “Discourse in the novel”, en *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press. 1981, págs. 259-422.

Bajtín, M. (1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bajtín, M. (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, págs. 294-323.

Baldinger, K. (1970): *Teoría Semántica*. Madrid: Alcalá.

Barros García, P. (1994): “La connotación contextual en el lenguaje humorístico”, *Actas del II Congreso Nacional de ASELE*, Málaga, págs 255-265.

Barthes, R. (1968): “Texte (Théorie du)”, en: *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, París: Encyclopaedia Universalis France 1975, págs 1013-1017.

Baudelarie, Ch. (1989): *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

Beinhauer, W. (1968): *El español coloquial*. Madrid: Gredos.

Beinhauer, W. (1973): *El humorismo en el español hablado*. Madrid: Gredos.

Bergson, H. (1971) : *La risa*. Valencia : Prometeo

Bernal, E. (2008) : “Del escrito al oral : el caso de *El perquè de tot plegat* (Quim Monzó-Ventura Pons)” en J. Brumme y Resinger, H.(eds.): *La oralidad fingida: descripción y traducción :teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, págs. 65-80.

Bobes Naves, M^aC.(1993) : *La novela*. Madrid : Síntesis.

- Bousoño, C. (1970) : *Teoría de la expresión poética*. Madrid : Ed. Gredos.
- Breton, A. (1939) : *Antología del humor negro*. Barcelona : Anagrama (1966).
- Briones Barcos, A. F. (2006): “El ánimus jocandi” entendido como “ánimus ofendi” en el caso de Elivra Lindo, escritura humorística y madrileña”, en Valdivieso, J. H. (ed.): *Madrid en la literatura y las artes*. Arizona : Orbis Press, págs. 28-37.
- Briz, A. (1996): *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco/ libros.
- Brown, G. y Yule, G. (1993): *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros.
- Bruzos Moro, A. (2009): “La polifonía” en Padilla García, X. y Ruiz Gurillo, L.(eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*. Frankfurt: Peter Lang, págs. 45-64.
- Bühler, K. (1934): *Teoría del lenguaje*. Madrid: *Revista de Occidente*.
- Buitrago Jiménez, A. (2007): *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid: Espasa.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Carabias J. (1976): *El humor en la prensa española*. Madrid: Santillana.
- Casares, J. (1967): *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa- Calpe.
- Cascón Martín, E. (1995): *Español coloquial: rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Madrid: Edinumen.
- Casetti, F. y Di Chao, F. (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Cassany, D.(2001): *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Barcelona : Paidós Comunicación.
- Cassany,D.(2006):*Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona : Anagrama.

Cassany, D. (2008) : “Metodología para trabajar con géneros discursivos”, disponible en la red: http://www.upf.edu/pdi/daniel_cassany/pdf/b08/UPVEuskera08.pdf

Cervera Borrás, J. (1991) : *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao : Mensajero.

Cervera Borrás, J. (1997) : *La creación literaria para niños*. Bilbao : Mensajero.

Chabanne, J. Ch. (2002): *Le comique*. Paris : Gallimard.

Charaudeau P. & Maingueneau D.(2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Le Seuil.

Chaume F. y R. Agost (eds.) (2001) : *La traducción en los medios de comunicación*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Chierichetti, L. (2004): “Los artículos «conflictivos» de Elvira Lindo”, *Actas de XXII Congreso ASELE*, págs. 47-59.

Colomer, T. (eds.) (2002): *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Cortés Parazuelos, M.H. (1994): “Una experiencia en clase: El chiste lingüístico”, *Actas de V Congreso ASELE*, págs 287-296.

Coseriu, E. (1977): *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, págs. 66-102.

Coseriu, E. (1978): *Gramática, Semántica, Universales*. Madrid: Gredos.

Coseriu, E. (1980): *Textlinguistik. Eine Einführung*.Tubinga/Basilea: Francke, 3ª ed. (1994).

Coseriu, E.(1992): *Competencia lingüística*. Madrid: Gredos.

Coseriu, E.(2007): *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Madrid:Arco/ Libros.

Crystal, D. (1998): *Language play*. Chicago: University of Chicago press.

- De Bruyne, J. (2009): *El humor en el español formal*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- Defais, J.-M.y Rosier L. (1999) : *Approches du discours comique*. Liège: Mardaga.
- Dijk, T. VAN (1980): *Texto y contexto: Semántica y Pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Dolezel, L. (1990): *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- Dolezel, L (1986): "Semiotics of Literary Communication", *Strumenti Critici*, 1,1, págs.5-48.
- Ducrot,O. (1984): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1989): *Logique, structure, énonciation*. Paris:Les Éditions de Minuit.
- Dominique, M. (1999): *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eggins, S. (2004): *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. London: Continuum.
- Eguren, L. (1987): *Aspectos lúdicos del lenguaje: la jitanjáfora, problema lingüístico*. Valladolid: Sec. de Pub. de la Universidad.
- Émelina, J. (1996) : *Le comique. Essai d'interprétation générale*. Liège: SEDES.
- Enrique Martínez, F. J. (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid : Cátedra.
- Escarpit, R. (1972) : *El humor*. Buenos Aires : Ed. Universitaria.
- Fernández Flórez, W. (1945): *El humor en la literatura española*, discurso de recepción en la Real Academia, 14 mayo 1945, Madrid: Imprenta Sáez, págs. 1-29.
- Freud, S. (1997): *Obras completas*, tomo 3, trad. Luis López-Ballesteros, Madrid: Biblioteca Nueva.

Fuentes Luque, A. (2004): “Reír o no reír, esa es la cuestión: la traducción del humor verbal audiovisual. Estudio descriptivo de un fragmento de Duck Soup, de los Hermanos Marx”. *Puentes*, 3, enero 2004, págs.77-84.

Fuentes Rodríguez,C. (2003): *El comentario lingüístico-textual*. Madrid: Arco/libros.

Fuentes Rodríguez, C. (2007): *Sintaxis del enunciado: los complementos periféricos*. Madrid: Arco/ Libros.

García Padrino, J. (coord.) (2001): “El canon de la Lteratura infantil o el debate interminable” en *Literatura infantil y educación literaria*, Castilla La-Macnha: Universidad de Castilla La-Mancha.

Garanto, J. (1983): *Psicología de humor*. Barcelona: Herder.

Garc ía de Diego, V. (1973) : “La afectividad como humor” en *Lecciones de lingüística española*. Madrid : Gredos, págs. 38-41.

Garc ía Negroni, M.M. y Tordesillas,M. (2001): *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.

Garc ía Padrino, J. (2001): *Así pasaron muchos años (en torno a la literatura infantil española)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Garc ía Soler, M^a J. (ed.) (2009): *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*.Amsterdam: Adolf M. Hakkert.

Garrido Gallardo, M.Á. (ed.). *Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo*. Madrid: C.S.I.C., vol. I, págs. 269-275.

Genette G. (1989): *Palimpsestos : la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Georgy, M. y Carrol, S. (1978): *Language and Situation*. London: Routledge and Kegan Paul.

Greimas, A. J. (1964): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

Grice, H. P. (1975): *Lógica y conversación*, en L.M. Valdés Villanueva (ed). (1991), 511-530.

Guerin, B. (2003), “Language Use as Social Strategy: a Review and an Analytic Framework for the Social Sciences”, *Review of General Psychology*, 7, 3,págs. 251-298.

Guillén, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.

Guiraud, P. (1976): *Le jeux de mots*. Paris: P.U.F.

Gurben, R. (1987):*La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gutiérrez Estupiñán, R. (1994): “Intertextualidad:teoría, desarrollos, funcionamientos”. *Signa* 3, págs. 139-156.

Gutiérrez Ordóñez, S. (2002): *De pragmática y semántica*. Madrid: Arcos/ libros.

Halliday, M.A.K. (1970a): *A course in Spoken English: Intonation*. Oxford: Oxford University Press.

Halliday, M.A.K. (1970b): “Language structure and language function” en J. Lyons (ed.), *New Horizons in Linguistics*. Harmondsworth, Middx: Penguin Books, págs. 140-165. [Trad. Española, “Estructura y function del lenguaje”, en *Nuevos horizontes de la lingüística*. Madrid: Alianza, 1975.

Halliday, M.A.K. (1978). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica.

Haussman, F. (1974): *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspeil in Canard Enchainé*, Tübingen: Niemeyer.

Hernández Guerrero, J. A. (eds) (2002): *El humor y las ciencias humanas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Hidalgo, R. y I. Iglesias (2009): “Humor e Ironía: una relación compleja”, en Padilla García, X. y Ruiz Gurillo, L.(eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*. Frankfurt: Peter Lang, págs. 423-455.

Hobbes, T. (1651 [1839]): *Leviathan*, en English Works, vol. 3.. London-Bohn:

Moleswroth.

Hutcheson, F. (1752[1987]): *Reflections upon laughter* and remarks upon The fable of the bees. Glasgow: Uriel. Disponible en internet:
https://books.google.es/books?id=xuAtAAAAYAAJ&redir_esc=y

Hjelmslev, L. (1934): *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*. Madrid: Gredos, 1976.

Hymes, D. H. (1995): “Acerca de la competencia comunicativa“, en M. Llobera (coord.), *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Edelsa, págs. 27-46.

Iglesias Casal, I (2000): “Sobre la anatomía de lo cómico: Recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal”, *Actas de XI Congreso Internacional de ASELE*, Universidad de Zaragoza, págs. 439-449.

Iglesias Casal, I. (2007): “Estrategias de trasgresión del discurso humorístico: decir, querer decir e interpretar”, *Actas de XVII Congreso Internacional de ASELE*, Logroño, págs. 633-649.

Jakobson, R. (1978) : “Lingüística y poética ” en T.A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*. Madrid : Cátedra, págs. 125-173.

Jardiel Poncela, E. (1973) : *Amor se escribe sin hache*. Barcelona : Círculo de Lectores.

Jardon D. (1988): *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles: De Boeck-Duculot.

Johnson, R. (1976) : “Two Realms of a joke :Bisociation Theories of Joking”. *Semiotica*, 16, págs. 195-221.

Keith-Spiegel, P. (1972), “Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues”, en Goldstein, J. H. y McGhee, P. E. (eds.) : *Psychology of Humor*. New York: Academic Press, págs 3-39.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1976) : “Problèmes de l'ironie”, en *L'ironie*: Presses de l'université de Lyon, págs.10-46.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980) : “L’ironie comme trope”, *Poétique*, 41, Paris: Seuil, págs. 109-128.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) : *L’implicite*, Paris: A. Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2004) : “L’humour au quotidien” en Merlo, P. (coord.), *L’humour hispanique*, Grimh-LCE-Grimia : Université Lumière-Lyon 2, págs. 17-40.

Koestler, A. (1964) : *The art of creation*. London :Hutchinson.

Kotthoff, H. (2007): “Oral genres of humor: on the dialectic of genre knowledge and creative authoring”, *Pragmatics*, 17, 2, págs. 263-296.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1986) : *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid : Ed. Cátedra.

Lázaro Carreter, F. (1988) : *Discurso de contestación a don Anotonio Mingote* el día de su recepción en la Academia, 20 noviembre 1988, Madrid : Gráficas Vidos, págs.37-47.

Lázaro Carreter, F. (2008) : *Diccionario de términos filológicos*. Madrid : Gredos.

Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón E. (1996) : *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid : Cátedra.

León I. (1973): *Cómo ríen los españoles*. Barcelona: Plaza y Janés.

Lipovestsky, G. (1986) : *La era del vacío*.Barcelona :Ed. Anagrama.

Llera, J. A. (2001): “Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea”, *Revista de literatura*, LXIII, 126, págs. 461-476.

Llera, J. A. (2003): *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid: CSIC.

Llera, J. A. (2004): “La investigación en torno al humor verbal”, *Revista de Literatura (CSIC)*, LXVI, 132, págs. 527-535.

Llera, J. A. (2004): *El humor en la obra de Julio Camba: Lengua, estilo e intertextualidad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

Llobera, M (coord.) (1995): “Una perspectiva sobre la competencia comunicativa y la didáctica de las lenguas extranjeras”, en *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Edelsa, 5-26.

Lluch, G. (2003): *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca:Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Lomas, C. y Osoro, A. (coord.)(1993): *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua*. Barcelona: Paidós.

López Alonso, C. (2014): *Análisis del discurso*. Madrid: Síntesis.

López García, Á. (2008): “Consideraciones sobre el humor verbal” en *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, XLIII, págs. 241-253.

López Pumarejo, T. (1987): *Aproximación a la telenovela: Dallas, Dynasty, Falcon Crest*. Madrid: Cátedra.

Lyons, J. (1970): *Introducción en la lingüística teórica*. Barcelona: Teide.

Lyons, J. (1977): *Semántica*, Barcelona: Teide.

Mac Hovec, F. (1988): *Humour: theory, history, applications*. USA: Charles C. Thomas Publisher.

Maldonado Alemán, M. (2003): *Texto y comunicación*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Manetti, G. (1976): “Per una semiotica del comico”, *Il Verri*, 3, págs. 130-152.

Manetti, G. (1995): “Los modelos comunicativos y la relación textolector” en Roberto, G. : *Texto y contexto en los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch, págs. 63-88.

Martín Casamitjana R.M. (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.

Martín Fernández, M^a I. (1988): “El chiste y sus procedimientos lingüísticos”, *I*

Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (1987), vol.II. Madrid: Arco/libros, págs.1243-1260.

Martínez Fernández, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

Mayoral, J. A. (1994): *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

Mendoza Fillola, A. (1996): “El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura”, *Signa*, 5, Madrid:UNED, págs. 265-288.

Milner, G. (1972), "Homo ridens: towards a semiotic theory of humor and laughter", *Semiotica*, 5, págs 1-30.

Mingote, A. (1988): *Dos momentos del humor español. Madrid Cómic- La codorniz*, discurso de recepción en la Real Academia, 20 noviembre 1988, Madrid: Gráficas Vidos,págs. 1-35.

Metz, C. (1973): *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Planeta.

Mohamed Saad, S. (2010): *El humor en la prosa de Ibrāhīm ‘Abd Al-qādir Al-māzinī. Análisis pragmático-lingüístico*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.

Montejo Gurruchaga, L. (1989): “Procedimientos intertextuales en la Obra de Blas de Otero”, *Epos: Revista de Filología*,5, págs. 245-251.

Montes Giraldo, J. J. (1960): “Semántica y humorismo”, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 24, págs. 169-177.

Morales Castillo F. M. (1987): *Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas “Escenas políticas”*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid.

Morgado, N. (2005): “Una conversación con Elvira Lindo”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 9, págs 99-110.

Morin, V. (1970): “El chiste”, en Barthes. R. (eds.): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, págs.75-82.

Moreno Verdulla, A. (2003): “Manolito Gafotas, ¿literatura infantil?. Necesidad de nuevos criterios para definir la literatura infantil y juvenil”, en Cano Vela, A. G. y Pérez Valverde, C. (coords.): *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 491-498.

Mulkay M. (eds.) (1988): *On Humour. Its Nature and Its Place in Modern Society*. Oxford: Blackwell.

Nash W. (1985): *The language of humour*. London: Longman.

Neira Piñeiro, M^a del R. (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/libros.

Nida, E. A. (2012): *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.

Núñez Ramos, R. (1984): “Semiótica del mensaje humorístico”, en M. Á. Garrido Gallardo (ed.): *Teoría Semiótica, Lenguajes y Textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*. Vol. I. Madrid: CSIC, págs. 287-293.

Paltridge, B. (ed.) (1997): *Genre, Frames and Writing in Research Settings*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Pastor Petit, D.(1969): “Qué es el humorismo y sus fronteras con la comicidad”, en *3000 años de humor*. Madrid: Martínez Roca, págs. 9- 15.

Penas Ibáñez, M^a A. (1992): *Análisis lingüístico-semántico del lenguaje del “Gracioso” en algunas comedias de Lope de Vega*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Penas Ibáñez, M^a A. (2009a): *Cambio semántico y competencia gramatical*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Penas Ibáñez, M^a A. y González, R. (eds.) (2009b): *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Penas Ibáñez, M^a A. y Martín, R. (eds. y coords.) (2009c): *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat: Universidad

Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen y Editorial CantArabia.

Penas Ibáñez, M^a A. y Alonso, M. (2010): “Procesos inferenciales de semiotización. En *El Sur* de Borges y Erice”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 41, págs 107-143.

Penas Ibáñez, M^a A. (2010): “Procesos léxico-semánticos en el campo tropológico: usos especializados y usos comunes”, *Cuadernos de Instituto Historia de la Lengua (Cilengua)*, 5, págs. 117-162.

Penas Ibáñez, M^a A. (2011): “From conceptual meaning to intentional meaning in argumentative persuasion. A literary case”, en B. Penas, M. Muñoz y M. Conejero (eds.): *Con/Texts of persuasion*. Kassel: Reichenberger, 113-134.

Penas Ibáñez, M^a A. (2014a): “Superávit en la curva melódica y déficit en la estructura silábica” en M^a A. Penas (ed.): *Panorama de la fonética española actual*. Madrid: Arco/libros, págs. 401-451.

Penas Ibáñez, M^a A. (2014b): “Dialogicidad en contextos cruzados. Conciencia metapragmática y significado procedimental en el humor gráfico de Quino”, *Oralia*, N° 17, págs. 317-346.

Penas Ibáñez, M^a A. (2015): “La traducción intralingüística” en Penas Ibáñez, M^a A. (ed.), *La traducción: Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid: Síntesis, págs. 73-101.

Pérez Valverde, C. (coords.): *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas* Ciudad Real: Universidad de Castilla- La Mancha, págs. 491-498.

Pinto Lobo, M^a Rosa (1991): *La influencia del humor en el proceso de la comunicación*, tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

Pirandello, Luigi (2007): *El humorismo: esencia, carácter y materia del humorismo*. San Lorenzo de El Escorial: Cuadernos de Langre. [Otra edición en Madrid: Guadarrama, 1968.]

Platón ([2011]): *Filebo*. Madrid: Encuentro.

- Polo, J. (1972): *Lenguaje, gente, humor... Materiales para una Antología Semántica Española*. Madrid: Paraninfo.
- Pottier, B. (1993): *Semántica general*. Madrid: Gredos.
- Porzig, W. (1970): *El mundo maravilloso del lenguaje: problemas, métodos, resultados de la lingüística moderna*. Madrid: Gredos.
- Potter, S (1954): *Sense of humor*. London: Holt.
- Quintana Docio, F. (1992): “El signo intertextual ante el lector real jugando con fuego”, *Investigaciones Semióticas IV*, vol.I. Madrid: Visor, págs 205-214.
- Raskin, V. (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht/Boston/Lacaster:D. Reidei.
- Raskin, V. (2008): *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Reyes, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Reyes, G (1990): *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- Reyes, G (1995): *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco/Libros.
- Reyes, G. (1994/2002): *Los procedimientos de la cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco/libros.
- Ríos Carratalá, J.A. (2005): *La memoria del humor*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rodríguez Medina, Mª J. (2004): “La búsqueda de los efectos humorísticos, irónicos, paródicos a través de los anglicismos” en *EILA: Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada* 5, págs.105-120.
- Rodríguez Segura, D (1999): *Panorama del anglicismo en español*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Romera Castillo, J. (2010): *El teatro de humor en los inicios del siglo XX*. Madrid: Visor.

Ruiz Gurillo, L. y X. Padilla (eds.) (2009): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*. Frankfurt: Peter Lang.

Ruiz Gurillo, L. (2012): *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco/ Libros.

Sánchez Noriega, J. L. (2004): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Schopenhauer A. (1928): “Teoría de la risa”, en *El mundo como voluntad y representación*, Vol. 1, Madrid: Aguilar, págs. 168-175.

Seco, M. (1970): *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid-Barcelona: Alfaguara.

Senabre, R. (1964): *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. *Acta Salmanticensia*, XVII, 3. Salamanca.

Senabre, R. (2015): *El lector desprevenido*. Oviedo: Nobel .

Serrano Vázquez, M^a del Carmen (1991): *El humor en las greguerías de Ramón: Recursos lingüísticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Sorókina, T. (2006): “La intertextualización de la realidad discursiva”, *Versión* 18, págs. 69-85.

Sperber R.D. & D. Wilson (1978) : “Les ironies comme mentions”, *Poétique*, 36, págs. 399-412.

Stora-Sandor J. (1984) : *L'Humour juif dans la littérature. De Job à Woody Allen*, Paris: PUF.

Suls, J. M. (1972): “A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information processing analysis”, en Goldstein J. H. y P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humor*, Nueva York, Academic Press, 81-100.

Tabernero Sala, R. (2005) : *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza.

Teso, E. del y R. Núñez (1996): *Semántica y pragmática del texto común*. Madrid: Cátedra.

Torres Sánchez, M^a. Á (1996): “La adquisición del nivel lúdico en el español como lengua extranjera”, *REALE*, 6, págs. 81-99.

Torres Sánchez, M^a. Á (1997): “Tabú y enseñanza de español como lengua extranjera”, *Actas del VIII Congreso Internacional de ASELE*, Alcalá de Henares, págs 811-822.

Torres Sánchez, M^a. Á . (1999a): *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Torres Sánchez, M^a. Á .(1999b): *Aproximación pragmática a la ironía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones.

Ullmann, S. (1976): *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Aguilar.

Van Dijk, T. (1980): *Texto y Contexto*. Madrid: Cátedra.

Vázquez de Prada, A. (1976): *El sentido del humor*. Madrid: Alianza.

Vega, C. (1993): “En torno al humor situacional. La amenaza como ficción humorística”, *Cuadernos de Filología Hispánica* n° 11, págs. 333-352.

Vigara Tauste, A. M^a (1980): *Aspectos del español hablado (Aportaciones al estudio del español coloquial)*. Madrid: SGEL.

Vigara Tauste, A. M^a (1990): “Las expresiones de función fática en la enseñanza de español a extranjeros”, *Actas del II Congreso Nacional de ASELE*, págs.299-312.

Vigara Tauste, A. M^a (1994): *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Vilas, S.(1968): *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Vivero García, M^aD. (2011): “Humor y subversión de la Doxa”, *Viento Sur*, 118, págs. 107-115.

Vivero García, M^aD. (2009): “Humor e interculturalidad. Características del humor en

el discurso periodístico francés y español”, en Penas Ibáñez, M^a A. y Martín R. (eds y coords.): *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat: Universidad Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen y Editorial CantArabia, págs. 259-278.

Vivero García, M^a D (2006): “Procedimientos discursivos y formas de humor en las columnas periodísticas francesas y españolas”, *Sintagma. Revista de Lingüística*, n^o 18, págs. 67-80.

Yaguello, M. (1983): *Alicia en el país del lenguaje. Para comprender la Lingüística*. Madrid: Mascarón.

Ynduráin, F. (1974): “Para una función lúdica en el lenguaje”, en AA.VV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Fundación Juan March, Madrid, págs.212-227.

Yngve, V.H.: (1986): *To be a Scientist. The Presidential address for the thirteenth Lacus Forum*. The Linguistic Association of Canada and the United States. P.O.B. 101. Lake Bluff. Illinois, 60044.

Yus, F. (1995-1996): “La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución”, *Pragmalingüística*, 3-4, págs. 497-508.

Yus, F. (2003): “Humor and the search for relevance”, *Journal of Pragmatics*, 35, 9, págs.1295-1331.

Yule, G. (2008): *El lenguaje*. Madrid: Akal.

Wellek, R. y Warren, A. (1981): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Zabalbeascoa, P (2001): “El texto audiovisual: factores semióticos y traducción”, en John D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, págs. 113-126.

2) Obras de *Manolito Gafotas*

A) Serie novelística

1. *Manolito Gafotas* (1994, Alfaguara Infantil y Juvenil)

2. *Pobre Manolito* (1995, Alfaguara Infantil y Juvenil)
3. *¡Cómo molo!* (1996/ 2013, Seix Barral)
4. *Los trapos sucios* (1997, Alfaguara Infantil y Juvenil)
5. *Manolito on the road* (1998, Alfaguara Infantil y Juvenil)
6. *Yo y el Imbécil* (1999/2013, Seix Barral)
7. *Manolito tiene un secreto* (2002, Alfaguara Infantil y Juvenil)
8. *Mejor Manolo* (2012, Seix Barral)

B) *Serie cinematográfica*

1. *Manolito Gafotas* (1999, Sogedasa, DVD)
2. *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001, Filmax, DVD)

C) *Serie televisivo*

- Manolito Gafotas* (2004, Atena 3, DVD)

ANEXOS DE LA SERIE NOVELÍSTICA, CINEMATOGRAFICA Y TELEVISIVA

Serie novelística

Procedimientos fónico-gráficos

Manolito Gafotas (1994)

- (1) Estábamos todos muy sonrientes y sonaba el himno de España:
«¡Chunda, chunda, Tachunda chunda, chunda, Tatachúndachún, Tachunda chundachún...!» (1994, p.40)
- (2) No sabrán quién es Manuel, ni Manolo, ni Manuel García Moreno, ni el Nuevo Joselito, pero todo el mundo te dará pelos y también señales de Manolito, más conocido en su propia casa como «Ya ves tú quién fue a hablar: El Último Mono». (1994, p.12)
- (3) Mi abuelo siempre nos pregunta:
– ¿Por dónde nos salen las lentejas?
– ¡Por las orejas!- gritamos con todas nuestras fuerzas el Imbécil y yo. (1994, p.45)
- (4) Así que como te dije al principio, el Orejones y yo íbamos por el camino a los pocos días de aquella terrible historia jugando a las palabras encadenadas.

Él decía:

- Chapa.
- Pato – seguía yo.

Como verás, es un juego menos peligroso que los que le gustan a la Susana y a Yihad. Lo único que tiene de malo es que al final siempre quedamos empate porque uno dice:

- Monja.
- Jamón– sigue el otro.
- Monja.
- Jamón!

Y así, hasta el final de los tiempos o hasta que nos despedimos y cada uno se va por su lado, porque ya estamos hartos el uno del

otro. (1994, p.91)

- (5) Anda, vete, salmonete. (1994, p.105)
- (6) De eso nada, monada. (1994, p.33)
- (7) Y yo pensé: «Cómo mola, cómo mola el mundo, la bola del mundo, cómo mola» (1994, p.19).
- (8) El Imbécil es Culo- veo- culo- quiero (1994, p. 107).
- (9) El señor Solís me llamó Niño-loco-kamikace. (1994, p.89)
- (10) Le dije al Orejones, que es mi compañero de pupitre y mi gran amigo aunque a veces es un cerdo traidor:
- Pienso copiarte porque no tengo N.P.I.
- Nosotros decimos N.P.I. Desde que un día nos dimos cuenta de que la palabra puñetera es mejor no pronunciarla dentro de los muros de mi colegio. (1994, p.78)
- (11) La madre imprevisible no volvió a nombrar el cumpleaños de mi abuelo, y el famoso día A (A de Abuelo) se acercaba peligrosamente. (1994, p.120)
- (12) Total, que el día C –la C es por Concurso y por Carnaval– mi madre nos visitó con nuestros trajes de papel cebolla y nos dijo que nos fuéramos yendo para el colegio. (1994, p.107)
- (13) Lo pasamos bestial. Ir al oculista mola un pegote; me encanta que el tío te pregunte qué ves ahí y tú vas y le dices: «la P y ahora la J y ahora la K». Es el único momento de tu vida en que te preguntan algo y no te la cargas por dar una respuesta que no es la correcta. (1994, p.44)
- (14) La *sita* Asunción nos quería llevar a ver Las Mininas de Velázquez, que es un cuadro en el que Velázquez retrató a todas sus gatas porque era un hombre al que le gustaban mucho los animales, por eso mi colegio se llama Diego de Velázquez. (1994, p.57)
- (15) Estuve muy contento sólo durante tres minutos y medio, después me empecé a aburrir como una oveja [...]. (1994, p.59).
- (16) Yihad y yo entramos en el colegio sin decirnos nada. Durante la clase Yihad me pasó una nota. Decía:

¿Crees que tu agüelo le dirá a mi agüelo que he sido yo el que te rompió las gafas?

Le contesté con otra nota:

No lo sé, no sé si mi aBuelo le dirá a tu aBuelo lo que tú eres el culpable.

No creo que Yihad se diera cuenta de la indirecta con la B alta que le había puesto; él es muy bestia en todos los sentidos. (1994, p.46)

- (17) El autocar se paró en redondo —¡ay!, no, se paró en seco, que me he equivocado de frase—. (1994, p. 66)

Pobre Manolito (1995)

- (18) – Goño-goño-goño-goño-goño...

–No me preguntes qué significa. Han venido académicos de la Real Academia de la Lengua a descifrar esa extraña palabra, pero no han logrado encontrarle sentido. (1995, p.90)

- (19) *El coche fantástico* y su musiquita: Titirirí,titirirí. Vomito. (1995, p.39)

- (20) Pero a lo que iba, que Yihad dijo«he estado robando», y para demostrarlo va el tío y se saca de los bolsillos chicles, caramelos, Emanen-se-deshace-en-tu-boca-no-en-tu-mano y un bollicao. (1995, p.17)

- (21) Al día siguiente, el día A (A de Atraco), un cuarto de hora antes de la hora acordada, ya estábamos los tres en la farola del parque del Ahorcado [...] (1995, p.18)

- (22) La abuela de la Susana se había quedado dormida, estaba con la boca abierta y llevaba un rato haciendo:

— Jjjjjjjjjjjjjj... (1995, p.142)

- (23) Me hubiera gustado ir a la escuela con un cartel que pusiera en letras mayúsculas:

LA SUSANA ESTÁ POR MÍ. (1995, p.80)

- (24) Abrió la puerta de la clase y nos dedicó una sonrisa con todos sus dientes, o sea, una gran sonrisa. Se acercó cojeando hasta la pizarra y escribió:

¿QUÉ TAL, DELINCIENTES?

Y todos dijimos:

—¡ Muy bien, *sita*!

Y borró su primer mensaje y volvió a escribir:

ESTA SEMANA, COMO NO PUEDO GRITAR, OS
PONDRÉ TRABAJOS EN CLASE. (1995, p.103)

(25) El Imbécil se ha curado de la garganta. Se ve que ha funcionado el típico efecto *mancebo**; es un efecto que han estudiado científicos de todo el mundo, que consiste en que cualquier medicina te cura aunque sea falsa si tú tienes fe. (1995, pp.57 y 58)

(26) Antes de que se me olvide: quiero darle las gracias a Paquito Medina, que me corrigió las faltas de ortografía. Se había ofrecido a corregírmelas la sita Asunción, pero yo no tenía ganas de que luego me pasara por el morro lo pedazo de bestia que soy; además, si le dejo el libro a la sita seguro que me lo cambia de tal manera que me lo convierte en La sirenita. Estoy seguro de que Paquito Medina nunca le dirá a nadie que me tuvo que corregir 325 faltas. (1995, p.12)

(27) Después de pasarse la lengua por el labio de arriba y el de abajo, dijo:

El nene quiere más. Él siempre habla así, en tercera persona, es un niño muy raro.

— Pues el nene se fastidia— le contesté yo—, porque mamá ha dicho que sólo seis centímetros. (1995, p.57)

(28) —¿Y quién es el primero? — preguntó el Orejones.

—Para que no haya problemas —dijo Yihad— lo haremos por estricto orden alfabético. Primero, el Orejones, y después, el Gafotas.

— Pero si la O va después que la G — tampoco va uno a callarse siempre.

— Bueno, pues da igual, primero el Orejones. Ves, esto te pasa

por hacerte el listo, Manolito — me dijo el gran jefe. (1995, p. 62)

- (29) Pero entonces, la Luisa abre el portal y aparece con su chándal rosa fucsia y con una sonrisa misteriosa, y la Boni aparece también entre sus piernas, moviendo el rabo, y con la misma sonrisa misteriosa. Ya te dije: parecen hermanas siamesas. (1995, p.130)

¡Cómo molo! (1996)

- (30) García Moreno, o sea yo, se tiró por la presión mental a la que le estaban sometiendo. Y García Moreno notó su propio cuerpo que caía —¡cataplof!— al fluido y que, por más que se empeñara Arquímedes, el cuerpo de García Moreno no salía a flote sino que bajaba y bajaba y bajaba. (1996,p.72)
- (31) Por la tarde Yihad le tuvo que buscar la clásica explicación asquerosa a lo que me había pasado. Dijo que yo me hundía en el agua porque era un plomo. Ja, ja. Qué gracioso. (1996, p.75)
- (32) Fue genial: pusimos directamente el resultado, sin tener que hacer el desarrollo, que es un rollo, como la misma palabra dice. (1996, p.150)
- (33) La Luisa le había dicho a mi madre que el deporte era muy bueno para que yo no me convirtiera en un macarra sin oficio ni beneficio. (1996, p.67).
- (34) La *sita* les dijo también que algunas tardes de invierno, cuando tenemos la clase cerrada a cal y canto para que no entre el frío, el olor corporal, al que podemos llamar a partir de ahora O.C. [...]. (1996, p.158).
- (35) Lancé delante del espejo un grito que hubiera dejado sorda a la mismísima mona de Tarzán, al tiempo que pensaba para mis adentros y con todas mis fuerzas:
— ¡Cómo moooooooooooooooooooooo! (1996, p.53)
- (36) Una vez mi madre, que no se corta, sacó medio cuerpo por la ventana, que hasta se le quedaban las patas en alto, y empezó a gritar:

— ¡Pero, papá, por Dios, que no tienes vergüenza ninguna!

— Tú sí que no tienes vergüenza, Cata, te están oyendo todos los vecinos.

— Pues, que me oigan, me da igual: ¡papáaaaaa! (1996,p.79)

(37) Ola, Gafotas: No me acuerdo ni un día de ti. [...]

Yihad

Hola, Yihad. Pues sí, me aburro bastante, pero tengo una alegría muy grande, que tú no estas. [...] No te molestes pero me duele que escribas Hola sin H. Te lo digo por carta porque en persona me romperías las gafas. [...]

Gafotas (1996, p.28)

Los trapos sucios (1997)

(38) Al principio, cuando el Imbécil tenía un año o dos, sólo le regalaban trajecitos o ratoncitos de goma de esos que pitan. Yo me reía para mis adentros: «Ja, ja, ja, cómo le engañan con cualquier cosa». (1997, p.16)

(39) Pasó otro rato y llamó el Imbécil.

— El nene quiere con Manolito en el váter.

Yo sabía que, si hay alguien que no se da por vencido en mi casa es el Imbécil . Aunque no le respondí, él siguió diciendo la misma frase una y otra vez. La decía cantando, la decía por sílabas y dando golpes en la puerta: ¡el! ¡ne! ¡ne! ¡quie! ¡re! ¡con ¡Ma! ¡no! ¡li! ¡to! ¡en! ¡el! ¡vá! ¡ter! ...la decía, la decía y la decía. (1997, p.49)

(40) Ante la pregunta, los otros ferreteros pusieron cara de NPI (ni puñetera idea). (1997, p. 92)

(41) Así que me saqué el papelillo de la información secreta, al que a partir de ahora llamaremos «información S.S.» (por suma y por secreta) [...]. (1997, p.30)

(42) A mí se me estaba viniendo el mundo encima: me imaginaba al Imbécil con su capa de Superman encima del abrigo, con su verdugo y su chupete, solo por un descampado y llamándome a

voz en grito:

—¡Manolitoooooooooo! ¡El nene quiere con Manolitoooooooooo!—. (1997, p.92)

- (43) Es difícil mantener un máximo secreto cuando vuelves a tu casa y extiendes la mano delante de tu madre y le dices que te tiene que dar dinero para la papelería y tu madre dice:

(1) — ¿Que te tengo que dar dinero OTRA VEZ para queeeeé? (1997, p. 41)

- (44) No te pierdas mi próximo capítulo: muchas personas que lo conocen aseguran que es... ESCALOFRIANTE. (1997, p.88)

- (45) El Imbécil se subió a una silla y metió dentro de la caja su Barbie *Sky-dancer*.

—Toma, cobejo, juega.

Pero el conejo no se movió del sitio. (1997, p.64)

- (46) Pero volvamos al conejo. No le pusimos nombre porque a nadie se le ocurrió que un conejo tuviera que tenerlo. Bueno, le llamábamos Cobejo, porque así es como le decía el Imbécil, que, como siempre está acatarrado, los mocos no le dejan decir bien las palabras. (1997, p.65)

- (47) *A sido una esperiencia muy buena. Aora estamos mas unidos que ante. Gracias, Ministerio. Mi ermano dice que la carcel sería más dibertida si fuera mixta.*

Yihad (1997, pp.136 y 137)

- (48) Me senté con la cara rojo-semáforo y sin entender muy bien por qué me había caído esa bronca tan cruel. Me pasaron una nota desde el pupitre de atrás: _

«Manolito, qué formas de llamarle gorda a la sita. Hapúntate diez puntos».

Por el estilo literario y la H en el «apúntate», sabía que la nota venía de Yihad. Me volví, me estaba mirando, nos sonreímos como si fuéramos dos grandes cómplices. (1997, p.59)

- (49) Luego, escribí una nota y se la pasé a Yihad:

«Mentiroso, que las tiene blancas».

Y él me contestó con otra:

«Serán otras bragas, Gafotas, no va a llevar siempre las mismas».

Estaba claro que Yihad siempre buscaba la manera de tener la razón. Como dice mi abuelo:

Algún día llegará el momento en que tú le puedas cantar las cuarenta. Al leer su nota me acordé de pronto de aquel corazón que había visto en una rama del Árbol del Ahorcado. Ahora caía en la cuenta: *Yihad y Susana Bragas Sucias*. La V con la que estaba escrito bragas era inconfundible (1997,p.124)

Manolito on the road (1998)

(50) Mi padre, que me vio callado, me preguntó;

—¿Qué pasa, hijo, te está picando «Fernandillo»?

En Carabanchel Alto eso quiere decir: ¿te está entrando el sueño?

No me preguntes por qué, a lo mejor «Fernandillo» es el equivalente a la mosca tse-tse carabanchelera. (1998, p.40)

(51) Olía fatal y el suelo me pareció que era de paja. Me pareció oír un montón de respiraciones. Me temblaba tanto la boca que los dientes me hacían ruido al chocar unos con otros. Tragué saliva y pregunté con una voz muy rara, que no parecía la mía:

— ¿Hay alguien ahí?

Y de pronto, de la oscuridad, surgió un coro de voces que todas a una me contestaron:

— *Beeeeeeeeeeeeeeee*. (1998, p.142)

(52) También me acordé de cuando mi padre decía que se pasaba la vida como un perro solitario andando por esas carreteras. Ja, Ja, como un perro solitario. Mentira podrida. (1998, p.41)

(53) Alicia nos miraba con el paquete en las manos.

— Yo sé lo que tiene ese paquete.

— ¿Ah, sí? — me dijo Alicia.

— Sí, era un regalo para mi madre, pero es que mi madre no

- lo quiere. Empieza por D y acaba por E.
- ¿No será un Diamante? – dijo Alicia riéndose.
 - No, un Diamante es lo que le gustaría a mi madre. El Diamante es para siempre y esto se gasta. (1998, p.123)
- (54) Alirón, alirón, **pon**. Ya está aquí el Japón. (1998, p.63)
- (55) Otra vez se cortó. Me subí al camión arrastrándome, con todo mi equipaje a cuestas.
- Ya le he dicho lo de los dientes y ella ha dicho: «Dile a papá que no se le olvide...pi, pi,pi». Se ha cortado, ¿qué sería?
- No lo sé — dijo mi padre poniendo el camión en marcha.
- ¿No quieres que llame otra vez para saber qué venía después del pipipí?
- Noooooooo — me dijo un No de esos que dice cuando está empezando a perder la paciencia. (1998, p.36)
- (56) En ese momento, el Imbécil se asomó por la puerta con la mejor de sus sonrisas y alzó el brazo con la cabeza del pollo agarrada por las plumillas de arriba.
- Lo ha matado el nene— dijo el Imbécil.
- Las señoras hicieron:
- ¡Aaaaggggg! (1998, p.69)

Yo y el Imbécil (1999)

- (57) Las mujeres al principio no reparan en él, pero de pronto ven a un niño en un rincón que acelera el movimiento de su chupete: si normalmente hace: «Goño, goño, goño... », cuando la señora se quita el vestido, el Imbécil dice a una velocidad de vértigo: «Ñ oñoñoño...» (1999, p.78).
- (58) A. Hasta la *Boni* comió salchichas. La *Boni* siempre se pone al lado de la mesa cuando estás comiendo y hace «mmmi,mmmi,mmmi», como si estuviera gimiendo, para que la des algo. (1999,p.148)
- (59) Mi madre llamó traidora a la Luisa. Con todas sus letras: t-r-a-i-d-o-r-a. Y la Luisa se echó, así, contra la pared, como con miedo, y yo lo entiendo, porque cuando mi madre se enfada, uno

es que no sabe dónde meterse. (1999, p.205).

- (60) Eso nos dijo mi madre, que, como verás, no se corta un pelo a la hora de meterles miedo a sus propios hijos. Incluso nos representa el papel de la enfermera adormecedora de niños, que se la pone una cara de madre envenenadora que te da un miedo que te ___ (rellénalo). (1999, p.43)
- (61) Aquel día, al que llamaremos H por ser histórico, comimos pollo como todos los domingos. (1999,p.21)
- (62) La Luisa se negó en rotundo (o en redondo, no me acuerdo) a que nos sentáramos a cenar en calzoncillos. (1999, p.145)
- (63) A mi madre no la gusta cuando mi abuelo empieza con el rollo de «El día que yo falte», y a nosotros antes, cuando éramos más pequeños, tampoco nos gustaba.(1999, p.37)

Manolito tiene un secreto (2002)

- (64) –Es una forma de hablar, que no entendéis nada, por Dios –dijo la sita–. Y suénate los mocos, que ya te llegan por el labio inferior.
- Es que no tengo *klinex*, sita. – dijo Mostaza.
- Pues que te lo deje algún compañero.
- ¿Quién me lo deja? – dijo Mostaza.
- Nadie levantó la mano.
- Pero qué falta de generosidad y de compañerismo tenéis –dijo la sita–. Nada, hijo mío, tus compañero no te dejan un *klinex*. Pues sórbetelos para dentro, que me estás dando el desayuno.
- Y Mostaza hizo «nnnnneeeeeeeessss» para arriba, y los mocos quedaron ocultos durante un rato. (2002, p.26)
- (65) “Taran tarajeta.. Colleja” y “Taran taranrullo...Capullo” (2002, p.13)
- (66) Según Paquito Medina, la sita (a la que llamaremos S por sita Asunción) expulsa unas palabras de su boca que llegan directamente hasta la capa de nuestros cerebros, los cerebros de

D (D por delincuentes), y esas palabras que salieron de S y que luego están en la capa de los cerebros de D se supone que tendrían que traspasar la capa y entrar en el cogollo cerebral, como le sucede a la mayoría de la gente, pero no sabemos a qué fenómenos científicos se debe, pero a nosotros se nos quedan las palabras encima de la cabeza y con cualquier golpe de aire, con que un niño abra una ventana, o que resople tu vecino de al lado, o simplemente porque sí, las palabras se marchan de tu cabeza y vuelven a la cabeza de la sita Asunción. (2002, p.23)

(67) Eso de que en la poesía el Orejones dijera que no le dábamos nuestro voto no fue idea del propio Paquito Medina, sino de la Asociación de Padres y Madres de Alumnos, que dijo que no había que politizar el acto, y a nosotros lo que nos diga HAMPA va a misa, porque como no sabemos lo que es eso de politizar un acto, pues la verdad es que nos chupa (bastante) un pie. (2002, p.62)

(68) El ruido de los berridos se fue cambiando por un ruido mucho más bajo: el «goño-goño-goño» que hace el Imbécil cuando se concentra con el chupete para dormirse. [...] A los cinco minutos, el «goño-goño-goño» se cambió por un «agggggggg», como un ronquido muy suave. Las ovejas, apiñadas unas encima de otras, se habían dormido. (2002, p.55 y 63)

(69) Y estaríamos en esa actividad extraescolar, cuando Mostaza señaló a la sita y dijo:

– ¡Mirarla! ¿Qué la pasa?

Y se oyó como un eco que decía:

– ¿Qué la pasa, qué la pasa?

Y no era un eco, éramos nosotros, que también estábamos alucinados. La sita seguía a su bola y eso que nosotros seguíamos diciendo: «¿Qué la pasa? », La sita nos lleva años advirtiéndole que se dice «¿Qué le pasa? », pero es que a los niños de Carabanchel Alto no nos sale decir «¿qué- le- pasa? », aunque lo intentamos con toda la fuerza de nuestras gargantas. Aunque mentalmente estemos pensando «¿qué- le- pasa? », cuando vamos a decirlo nos sale «¿Qué la pasa?». ¿Y por qué nos pasa esto? Académicos de todo el mundo han intentado descifrar este enigma sin éxito. Allá

ellos con su enigma. A nosotros los enigmas nos chupan un pie.
(2002, p.16)

- (70) La sardinilla tiene un efecto quemador, y el que sufre la sardinilla se lleva la mano a esa parte del cuerpo llamada culo y dice «*aichsss*». (2002, p.12)

Mejor Manolo (2012)

- (71) Ahora que podría llevarla el Imbécil para su comunión, que ya le toca, resulta que él ha dicho que no la hace falta porque es vegetariano. ¿Perdonaaaaa? ¿Tú lo entiendes? Yo ya me he perdido. Pero a él le respetan sus creencias como si fueran sagradas y ya no le han vuelto a insistir. (2012.p.117).
- (72) Después de haber crecido en un piso como el nuestro debería de ser muy difícil acostumbrarse a vivir dentro de ese pedazo de monumento, y tener que asomarse a la ventana por las mañanas y encontrarte allí abajo a cientos de miles de personas, ¡AAAAAAARRRRRRRR!, esperando a que levantas los brazos y dijeras unas palabras en varios idiomas. Hice una prueba asomándome en la terraza de aluminio visto y sólo de imaginar que se llenaba el Parque del Ahorcado de fieles me dieron mareos. No sirvo para Papa, soy un gran tímido. (2012,p.113).
- (73) Todo esto ocurrió antes de que naciera la Chirli, ese tiempo al que denominaremos «antes de Chirli» (a. Ch.) [...] (2012, p. 45).
- (74) Antes de Chirli (a.Ch), yo iba a heredar la deuda que mi padre tenía con el banco por el camión. Ahora (d.Ch), a ese dinero teníamos que sumarle el que debíamos del apartamento en el secarral (2012, p.58)
- (75) Pero volvamos al principio de los tiempos: Chirli heredó las Barbies del Imbécil y el Orejones se ofreció para hacerles la ITV, como suele decir Bernabé cuando la Luisa va a la peluquería. (2012, p.63)
- (76) Menos el día al que llamaremos «G», por ser el día en que Yihad dice que descubrió que el Orejones es gay. (2012, p.62)

- (77) El día del nacimiento, al que llamaremos día FD (Fatal Desenlace), llegó, y, si quieres que te diga la verdad, a esas alturas yo también me esperaba algo parecido a un perrito pequinés, raza originaria del gigante asiático, o una especie de centauro, mitad perro bebé de Iberia. (2012, p.33).
- (78) Dije bajito «hola, Chirliiiiiii», para que no se asustara si me oía, como cuando saludas a un perro que pasa por tu lado. (2012,p.132)
- (79) Ella siempre dice que para el éxito de su negocio cuenta con una ventaja, que «la gente es muuyyy manta» y no sabe montar ni una mesa de Ikea. Y lo dice sin cortarse delante de mi padre sabiendo que él es muuyyy manta para esas cosas, como ya he denunciado públicamente. (2012, p.166)
- (80) Es verdad que una vez protesté porque hice la cuenta de lo que se había gastado en los mós, pero no lo hice por maldad. Lo hice por JUSTICIA. (2012, p.167)
- (81) Me acuerdo de aquel primer domingo en que mis padres decidieron que nos quedaríamos en Carabanchel (Alto) y todo volvería a ser como antes: tomaríamos el aperitivo al Tropezón, nos dejarían a mí y al Imbécil que nos subiéramos en dos taburetes a tomarnos un mosto (que casi es alcohólico ☺) con patatas y berberechos, comeríamos luego pollo seco de mi madre y lo lograríamos tragar gracias a mojarlo en *ketchup*, nos tumbábamos en el sofá a ver la tele sin hacer ruido porque mis padres estarían echándose la siesta ☺ y bajaríamos a merendar al Parque del Ahorcado para sentarnos en el banco con el Orejones, Melody Martínez, Yihad, Susana Bragas Sucias, Paquito Medina y Mostaza. (2012, p.52 y 53)
- (82) Allí estaba la Chirli, con cara de susto, como si de pronto ella también supiera que nuestra vida estaba pendiente de un vilo. (2012, p.92).
- (83) A mi madre no le gusta que la gente se vaya sin despedirse, y además está harta de que si vamos al centro, la gente, al reconocermela, le pregunte a ella que qué tal lleva el embarazo, cuando ya va para tres años que nació Chirli, o la Chirli, como la

llamamos nosotros cuando no está mi madre, que nos ha prohibido llamarla con el «la» delante porque dice que queda superpaleta. (2012, p.13)

(84) El caso es que la Chirli (perdón, Chirli) nació[...]. (2012, p. 13)

(85) Y fue entonces cuando el Imbécil soltó aquella frase bastante histórica:

— Éste no es. Yo no quiero.

Se hizo un silencio bastante sepulcral. No sólo porque por primera vez mi hermano no se iba a salir con la suya, sino porque también por primera vez en su vida había hablado como todo el mundo habla, en primera persona.

Hasta hacía tan sólo una hora, hasta que pisamos aquel pasillo verde, el Imbécil hablaba como los grandes artistas y como los políticos, como si fuera una autoridad dirigiéndose al pueblo, «el nene quiere un chino», «el nene tiene un pedo», «el nene no come verde», en fin, sus típicas declaraciones públicas. (2012, p. 37)

Serie novelística

Procedimientos léxico-semánticos

Manolito Gafotas (1994)

(86) A él siempre le gustan las cosas que se quedan duras, el pan o los bollos, para deshacerlos en la leche con azúcar. Es lo que él llama «el célebre soperío». (1994, p. 99)

(87) Luego, salieron los clásicos superhéroes, unos niños que iban disfrazados de reality-chows con cuchillos clavados en la espalda, otros que iban de bollicaos. (1994, p.111)

(88) El camarero salió y le dijo a mi abuelo:

—Abuelo, para ver animales lleve al niño al zoo, esto es una cafetería.

Y dijo mi abuelo sin quedarse atrás ni un instante:

—Yo estoy con mi nieto en la calle y de la calle a mí no me echa ni usted ni el alcalde que se presentara aquí in person.

Mi abuelo soltó lo de in person y se quedó tan pancho; él nunca se da importancia. (1994, p.21)

- (89) Ya te digo, mi madre no trabaja en la CIA porque los americanos no le han dado una oportunidad, pero es una espía de primera calidad. (1994, p.93)
- (90) La puerta del salón se abrió y empezamos a cantar nuestro *Cumpleaños Feliz*. Lo hacíamos mejor que los niños cantores del Papa; si el Papa nos conociera nos contrataría «ipso facto» (1994, p.130)
- (91) La sita Asunción, fuera de sus casillas, dio tres punterazos en la mesa y eso nos hizo acordarnos en masa de que estábamos en el colegio, en una clase y con una sita despiadada: la sita Asunción. (1994, p.105)
- (92) Mi madre me llevó a la psicóloga, que aunque se llama la sita Espe, dice todo el rato; «Llámame Esperanza», pero eso en mi colegio no cuela; si te llamas Esperanza serás hasta que te mueras la sita Espe, y si no, no haber nacido, se siente. (1994, p.28)
- (93) Dijo mi abuelo:
—Ya hemos cumplido con nuestras obligaciones; ahora vamos a darnos un garbeo por la Gran Vía, Manolito.
Y yo le contesté:
Vale, cómo mola, abuelito querido.
Bueno, no le dije abuelito querido. Si le llego a decir «abuelito querido» a mi abuelo, me manda con suma urgencia a que me den un electroschock. (1994, pp.16 y17)
- (94) Llamó a su madre ese niño —yo— y le dijo:
—Mamaíta querida, creo que me está subiendo la fiebre por momentos.
Y la madre del niño, la mía, me tocó la frente y me contestó con cruel indiferencia:
—Manolito, vístete que llegas tarde. (1994, p.77)
- (95) Nuestra única salvación se llamaba Paquito Medina. (1994, p.78)
- (96) El presentador era el director de la Guardería «El Pimpollo», que está al lado de mi casa. (1994, p.110)
- (97) cuando llegamos al colegio nos quedamos alucinados: en la puerta estaba Yihad vestido con unas plumas que parecía una gallina, estaba el Orejones que parecía un pavo, la Susana

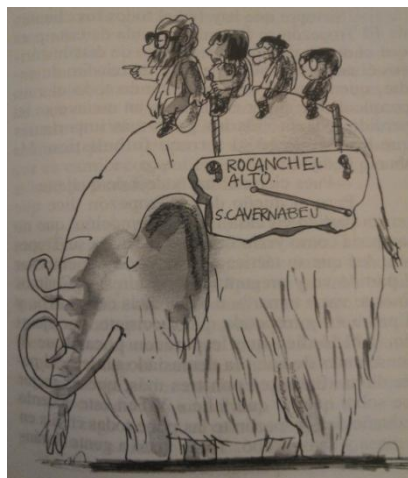
parecía un avestruz, Paquito Medina un pelícano, y así hasta treinta y tres. No había dos pájaros iguales. Bueno, sí, el Imbécil y yo: Esos pingüinos tan ricos. (1994, p.107)

- (98) Su madre era Joaquina, alias la Ceporra; mi abuelo la conocía. (1994, p.54)
- (99) —¡Nunca serás el capitán América! ¡Lo único que puedes ser en tu vida es el capitán Merluza! ¡Todo el mundo te conocerá como el capitán Merluza! Es que a su padre todos los del bar *El Tropezón* le llaman Merluza, no precisamente porque sea pescadero. (1994,p.41)
- (100) Entonces salió un tío de mi clase diciendo que el Hombre Araña era él, y una niña que quería ser la Bella y pedía a gritos una Bestia... (1994, p.105)
- (101)De repente, el Orejones leyó el título y resultó que el cacho cuadro se llamaba Las tres gracias. Yihad se cayó al suelo de la risa y acto seguido nos tiramos el Orejones y yo para no ser menos. Yihad se sacó un rotulador de la chupa para escribir en el cuadro: Las tres gordas [...].(1994, p.57)
- (102)cundo mi madre está callada, es que la tierra ha dejado de girar alrededor del sol, eso está demostrado (1994, p.96)
- (103)«Este niño —se refiere a mí—, otra cosa no tendrá, pero nació con veinticinco dedos de frente.» Mi abuelo la consuela a ella y me consuela a mí diciendo:
- Como Einstein, todos los sabios han tenido siempre veinticinco dedos de frente. (1994, p.107)
- (104)Mi abuelo me ha gastado esta broma, sin exagerar, unas ciento cincuenta mil quinientas veinticinco veces, pero como está de la próstata no se acuerda. (1994, p 51)
- (105)Estoy muy acostumbrado a saltar mentalmente porque si no nuestra vecina la Luisa sube preguntando a qué santo viene ese terremoto de San Francisco. (1994, p.19)
- (106) Es que mi abuelo ni tiene dientes, ni tiene pelos en la cabeza. Como habrás comprobado, en la lengua tampoco. (1994, p.25)

- (107)Yo soy responsable de que la señorita locutora se tome el sandwich tranquila y no como si fuera una mona de la Casa de Fieras.(1994, p.21)
- (108)Al día siguiente todos esperábamos la nota de nuestro examen. Yo me imaginaba a la *sita* Asunción diciendo: «Manolito García Moreno, un 10 como una catedral. » Me imaginaba llegando a mi casa con mi 10 y me imaginaba a mi madre contándoselo a la Luisa: «Mi Manolito ha sacado un 10 como una catedral.»(1994, p.83)
- (109)Pero ni eso. Paquito sale al patio con un chándal azul marino con unas letras que ponen «Rayo Vallecana» y salta el potro como si fuera un olímpico japonés. (1994, p.81)
- (110)Había pasado de ser un gran amigo de Yihad a una rata de alcantarilla. (1994, p.115)
- (111)Mi abuelo sí que hace ruido, pero como los dientes que lleva no son suyos que son del «Al-campo», pues todo el mundo le disculpa. (1994, p.50)
- (112)Es lo que me pasa con el Imbécil: «No llames a tu hermanito Imbécil», me dice toda España, pero yo no lo hago por insultar, lo hago porque ya ni me acuerdo de su nombre verdadero. (1994, p.28)
- (113)El mueble-bar es un mueble que le compró mi madre a mi padre porque mi padre siempre ha dicho:
- Catalina, yo soy un hombre de barra.
- Y dicho esto se bajaba al bar el Tropezón. (1994, p.75)

Pobre Manolito (1995)

(114) (1995, p.25)



(115) Antes de que existiera el Real Madrid, en la época de las cavernas, mis antepasados, los primeros García Moreno que habitaron el Planeta Tierra, salieron de su cueva y, contemplando el típico atardecer prehistórico, exclamaron:

—Algún día existirá el fútbol, y un equipo, el Real Madrid. Y no estaremos aquí para verlo. (1995, p.24)

(116) Es un misterio tan grande como la fórmula de la coca-cola. (1995, p.47)

(117) Me quedé dormido y aquella noche soñé que yo era un gángster y que estaba vestido con un traje oscuro con rayas blancas y sombrero y zapatos a dos colores. El Orejones era el camarero del bar y yo chasqueaba los dedos para que me trajera otra copa. A mi lado estaba la Susana, vestida con un traje largo, y me decía:

— Siempre te he preferido a ti, Manolito.

Tu inteligencia no se puede comparar a ninguno de los de la banda. Por algo eres el boss, el jefe. (1995, p.66)

(118) Ella no hubiera soportado la idea de que fuera otra la encargada de escribir en nuestro boletín los suspensos. Es su hobby. A otras personas les gusta el fútbol, a otras el cine, a mi *sita* estampar ceros, aunque dice, con mucha tristeza, que en el mundo actual los ceros no están de moda y hay que poner: *el niño no progresa adecuadamente*. (1995, p.103)

(119) No veas la bronca que me cayó; todavía me tiemblan las piernas.

Y no sólo fue la bronca; mi madre me puso el castigo más terrible de la historia del rock and roll. (1995, p.13)

(120)–¿Qué ha pasado, Mostaza? – dijo la *sita* gritando entre el jaleo que se había montado.

– Que tengo un pollo, *sita*– dijo Mostaza mirando al suelo, mientras las carcajadas volvían a oírse tan fuertes como la primera vez.

–¡No se dice que tengo un pollo, hombre! – le gritó la *sita*.

– Es que no conozco otra forma de decirlo– dijo Mostaza, que seguía mirando para abajo.

– Lo que tienes es una flema, que no sabéis ni hablar. ¡Vete al baño a aclararte la garganta! – Mostaza se fue y la *sita* se dirigió a nosotros. –Y vosotros no os riáis que sois todos iguales, delincuentes. (1995, p.98)

(121)Nuestros pasos no se encaminaban hacia el Santiago Bernabéu, sino hacia el bar El Tropezón, que es el bar más famoso de mi barrio. (1995, p.26).

(122)Aquel fallo pudo costarme la vida. Cuando el Madrid metió el cuarto gol, me subí encima de una silla, tomé aire y con todas las fuerzas que me cabían en el cuerpo que tengo, grité:

—¡ Todos juntos: Tres hurras por Romario!

Lo grité con tanto ímpetu que se me empañaron los cristales de las gafas y no pude ver que todas las caras se volvían hacia mí. Escuché, eso sí, «un silencio atronador». Un silencio sepulcral. (1995, p.28)

(123)Ella siempre cree al Imbécil, es su ojito derecho y yo soy su ojito izquierdo. (1995, p.56)

(124)Le senté en la trona, y al ver el cubilete, ese bebé monstruoso de cuatro años vuelve a berrear, a dar patadas a diestro y también a siniestro. (1995, p.56)

(125)Mi padre ya había aparacado el camión y nos alumbró con las luces. Las luces del camión de mi padre pueden llegar a alumbrar toda la Gran Vía, eso está demostrado ante un notorio. Abrió la puerta y lo de siempre: nos lanzamos a él como dos garrapatas y así subimos, cada uno colgado en un brazo. (1995, p.70)

- (126) A mí, que controlo mis esfínteres desde que cumplí dos meses de vida y no exagero. (1995, p.38)
- (127) [...] unas veces mi madre ata el bocadillo a la cuerda, y otras, si ya es muy tarde y no hay tiempo, lo lanza tipo «caída libre», y si hay suerte, le cae en la cabeza a un señor que pasaba por ahí y el señor casi moribundo se pone a gritar llevándose la mano a la cabeza ensangrentada (aquí he exagerado un poquito). (1995, p.131)
- (128) Bernabé recorrió todo el pasillo tirándose pedos, unos pedos como truenos monstruosos, unos pedos que no parecían de una persona tan pequeña como Bernabé, de una persona con peluquín; aquellos pedos parecían de un ser de dimensiones sobrenaturales. (1995, p.52)
- (129) Abajo, en la calle, en el parque del Árbol del Ahorcado, mi abuelo tomaba el sol rodeado de basura o de miles de obras de arte. Dijo mi padrino, Bernabé, que aquello se había quedado como el Vertedero Municipal o como el Museo de Arte Reina Sofía, según el color del cristal con que uno lo mire. (1995, p.45)
- (130) Mi madre y la Luisa estaban encantadas con que el lunes pusieran en la tele Supermán. No es porque sean unas fanáticas de Supermán, no te equivoques, ellas pasan de hombres voladores; es que cuando echan Supermán pueden irse tranquilas a la calle: saben que el Imbécil y yo estaremos atornillados al sofá hasta que salga un The End como una catedral. (1995, p.86)
- (131) Es lo que yo le digo a mi abuelo:
- Morirse a los ochenta y siete no mola, abuelo; te mueres a los cien años y quedas como un rey, con dos ceros como catedrales. (1995, p.9)
- (132) Comimos como no comemos nunca; con mucha educación, y cantamos el cumpleaños feliz como si fuéramos los Niños Cantores de Viena. (1995, p.83)
- (133) Cuando meten un gol «me pongo forofo perdido», grito más que nadie, y así voy salvando el tipo, aunque hay veces que te vas de la lengua y metes la pata y ocurre lo peor. (1995, p.28)

(134) Luego se dirigió a mi abuelo y le dijo:

Don Nicolás, las matemáticas, como siempre, a ver si le dan ustedes un empujón este verano. Éste de tonto no tiene un pelo, pero es despistado, y habla por los codos, y encima se junta con López, que no sabe dónde tiene la oreja izquierda ni la derecha, y con el Yihad, que es un delincuente en potencia..., y aquí están los resultados, que le tengo que poner un suspenso. (1995, p.144)

(135) Debe de ser verdad eso de que los perros se acaban pareciendo a sus amos: una vez soñé que veía a la Luisa y a la *Boni* jugando en el parque del Ahorcado y la Luisa, en vez de llevar su cabeza, llevaba la cabeza de la perra, y la Boni, en vez de llevar su cabeza, llevaba la cabeza de la Luisa. Bueno, pues yo me pasaba hablando con ellas todo el rato y no notaba nada raro, hasta que de repente caía en la cuenta y le preguntaba a la Luisa:

—¿Qué te ha pasado en la cabeza?

Y la Luisa, con cara de perra, respondía:

—Es que nunca lo había dicho por vergüenza, pero yo tampoco soy enteramente de la raza humana, también soy un cruce. (1995, pp.121 y 122)

(136) El caso es que nos habíamos quedado en que la Luisa le pidió a mi madre que se quedara con la *Boni* un fin de semana y mi madre dijo: «Claro, por Dios, para eso estamos las amigas.» Aunque luego por detrás mi madre se quejó de que el fin de semana de la Boni le descolocaba la economía del mes, porque, como ya te he dicho, la Boni no come cualquier porquería de las que comemos en casa de los García Moreno. La Boni es muy exquisita, tiene mejor paladar que la reina de España. (1995, pp.123)

(137) No podía creer lo que mis gafas estaban presenciando: la *Boni* se había sentado en una silla y compartía la mesa con mi abuelo. Mi abuelo le peleaba las gambas y la *Boni* se las comía sin masticar, como si fueran píldoras.

— Fijaos si es lista la Marquesa que se ha venido al olor de las gambas. A eso se le llama saber seguir el rastro. (1995, p.127)

¡Como molo! (1996)

(138) Se le había quitado bastante el color rojo y estaba más delgado porque en el hospital le habían contagiado una terrible culitis. [...] Cuando llegó la noche no pudimos hacer el famoso campeonato acuático de pedos en la bañera porque teniendo culitis, ya se sabe, detrás del efecto sonoro viene la realidad completamente cruda. (1996, p.64)

(139) [...] llevaba un reloj que tenía incorporado un teléfono senalábrico[...]. (1996, p.146)

(140) (1996, p.103)



(141) Además, el manchurrón en mi casa está penalizado: «un manchurrón = una colleja» (1996, p.105)

(142) Sorprender al helado con un lametón, antes de que el helado te sorprenda a ti con un manchurrón. (1996, p.105)

(143) —Gracias, Manolito— me dijo la seño y me dio un beso. No es por presumir pero creo que me estaba convirtiendo en su héroe y era una sensación muy agradable porque la seño de mi hermano está bastante potente. (1996, p.168)

(144) Sólo mi abuelo está enterado de todo lo que me gusta la señorita Estrella. Me gusta más que cualquier bollo de la señora Porfiria, para que te hagas una idea. (1996, p.171)

(145) Ola, Gafotas: No me acuerdo ni un día de ti. [...] (1996, p.28)

(146) —[...] Me he puesto supermoreno, tío. En Carcagente te pones cinco minutos al sol y ya estás negro. Y tú, tío, ¿estás negro?

Sí, estaba negro, negro de escucharle. Pero el Orejones no estaba dispuesto a dejarme en paz. Necesitaba a alguien con quien

tirarse el rollo de su veraneo de las narices.

(1996, p.119)

(147) Cuando llegamos al hospital llamé a mi madre para tranquilizarla y la dije:

—No te preocupes: es un caso a vida o muerte.

Ven sin pérdida de tiempo. (1996, pp.61 y 62)

(148) Si quieres una sauna gratuita, te recomiendo que te sientes con una toalla en el Parque del Ahorcado a esa hora mortal. A los cinco minutos, estás deshidratado, a los diez minutos, estás muerto. (1996, p.104)

(149) Los abuelos de Paquito Medina tienen una casa que mola cincuenta kilotes de oro. (1996, p. 26)

(150) Total, que como estaba harto de que me abrieran la puerta cuando yo estaba en plena concentración intestinal, me hice un cartel y mi abuelo me lo plastificó, que dice:

NO ENTRAR. MANOLITO ESTÁ

HACIENDO DE LAS SUYAS.

Y no entran. No te creas que se cortan por respeto. Se cortan por el olor. Son muy pocos los humanos que pueden sorportar semejante azote aromático. Científicos de todo el mundo han llegado a afirmar que si se metiera a un individuo durante una hora en una habitación repleta de ese tipo de gases humanos, dicho individuo podría llegar a perder primero la cabeza. Luego la vida. (1996, p.125)

(151) Cuando ya estamos consiguiendo que el sofá parezca una sauna, mi padre dice:

— Joé, qué calor que me estáis dando, me tenéis asfixiao. ¡A la cama, garrapatas!

Así nos llama mi padre. Dice que somos sus garrapatas, que nos pegamos a su tripa y, aprovechando que él está distraído viendo un programa en la tele. Le chupamos la sangre. (1996, p.89)

(152) Aunque no te lo creas, mi abuelo no se ha puesto en bañador en su vida y tiene la barriga como si se la hubiesen lavado con Ariel- Nueva Fórmula. (1996, p.56)

(153)Una vez mis propias gafas presenciaron cómo mi querido abuelo y el querido abuelo de Yihad se caían los dos rodando desde lo alto de mi escalera. Mientras rodaban el uno sobre el otro por los escalones, se les iban escapando partes de su cuerpo: la dentadura de mi abuelo salió por los aires como si se le hubiera escapado un grito de terror y el bastón de don Faustino hizo una curva perfecta, como de jabalina.(1996, p.66)

Los trapos sucios (1997)

(154)Mi madre decidió que yo le regalara la película y que ella le compraría la Barbie voladora Sky-dancer y una pistola de ventosas (1997, p. 17)

(155)Hicimos una bolsa de la tela de cuadritos y tuvimos que bordar la palabra: «Guardacalcetines». Todo el mundo se equivocó con las letras, a mí me salió «Guarracalcetines» (1997, p.132)

(156)Me dijo que nuestras historias competían con los realiti-chous de la tele, con las películas de sexo y violencia, con la carnaza. (1997, p.12)

(157)Yihad quería regalarle la bolsa a su hermano, el de la cárcel, y le bordó la palabra: «Lima's», porque dice Yihad que si su hermano no se fuga es porque no quiere darle un disgusto a su madre, pero no porque no sepa. (1997, p.133)

(158)—No valoran lo que tienen porque lo tienen todo. Cuando yo era niño, con una simple caja de cartón ya tenías un juguete, y con un tornillo...

—El tornillo es el que le falta a usted —le dijo la Porfiria—. Será posible, el tío, el momento que ha elegido para darnos la charla. (1997, p.92)

(159)No exagero, en una ocasión, uno de los chococrispis me dio en la frente y me tuvo que poner mi madre un hielo para el chinchón. (*Los trapos sucios*, 1997, p.41)

(160)Mi abuelo se llevó la mano al corazón para contener las palpitaciones y dijo:

Ya sabía yo que algún día explotaría la botella del butano.

Tranquilo, abu —le dije yo—, que ha sido la Luisa que se ha sonado los mocos.

- Pues eso se avisa –dijo mi abu– ¿Qué tienes en las narices, Luisa, la sirena de un barco? (1997, p.78)
- (161) [...] estaba supercontento porque Melody Martínez estaba por mí, eso lo sabían hasta los chinos de Rusia (1997, p.147)
- (162) Pero salvando este defectillo, mola cinco kilogramos de Ferrero-Rocher. (1997, p.146)
- (163) [...] porque la rueda de prensa de Melody moló cincuenta kilotes de oro puro. (1997, p.142)
- (164) [...] a mí la madre del Orejones me gusta cinco tacos de queso de bola. (1997, p.40)
- (165) Sin embargo, mi madre hurga más en la herida y a menudo pregunta:
- Pero, ¿cómo de suelta era la caca, cielo mío, como el puré o como el gazpacho?
- La caca de nene como el puré.
- Estás son nuestras conversaciones a la hora de comer desde que el Imbécil empezó en la escuela. La cosa puede hacerse más dramática si encima está la Luisa:
- Pero...¿como un puré de lentejas o un puré de patatas?
- La caca del nene como...
- Hay una expectación que se masca en el ambiente. El imbécil se lo piensa tranquilamente y suelta:
- Puré de lentejas. (1997, pp.22 y 23)
- (166) Yo tenía que hacer mucha fuerza porque para que a mi padre le crujan los huesos hay que ser más fuerte que Schwarzenegger. (1997, p.121)
- (167) La verdad es que es un barrio más raro que el Triángulo de las Bermudas. (1997, p.119)
- (168) Mi amigo Óscar Mayer nunca escribirá su vida porque su madre no le va a dejar que empiece su autobiografía diciendo: «Me llamo Óscar Sandoval, pero todos mis amigos me conocen como Óscar Mayer, el rey de las salchichas». (1997, p.10)
- (169) —Un perro –dijo mi abuelo–, si es negro se llama Moro, si es blanco, Perla, y si es marrón, Canelo. Y ya está, qué ganas de complicarse la vida.

El Imbécil se volvió a quitar el chupete. Antes de que dijera nada le advertí:

—¡A ver lo que dices, que te la cargas!

Pero el Imbécil dijo con una sonrisa en los labios

— Si tiene gafas, Manolito. Como Manolito. (1997, p.55)

(170)Mi abuelo se quedó parado, viendo con inmensa nostalgia cómo se alejaban sus chicas queridas. Ya sólo podíamos ver los bastoncillos, que de vez en cuando aparecían muy altos, por encima de todas las cabezas. (1997, p. 101)

(171)Metí la mano en la bolsa como le he visto hacer a la Luisa para recoger el boñigo de la *Boni*, y me acerqué hasta el árbol. El Imbécil seguía con los pantalones bajados. Sacó la lengua y jadeó como hace la *Boni* cuando está contenta. Yo miré para otro lado y procuré no respirar por la nariz para que no me llegara el olor. A pesar de que entre la caca y mi mano estaba el plástico, pude sentir el calor del producto interior bruto del hermano-perro. Hice un nudo en la bolsa y la tiré en el contenedor. Mi abuelo le dijo a la señora:

—¿Qué me dice ahora? ¿A que los tengo bien educados?

—Yo este mundo no lo entiendo— dijo la señora, y se marchó con su compra. (1997, p.60)

(172)Y ella insulta a la báscula parlante con unas palabras que no puedo repetir porque hay niños delante. (1997, p. 45)

Manolito on the road (1998)

(173)Una vez metió una de las cajas en uno de los botes Molico de mi abuelo y se olvidó de retirarlo del armario de la cocina, y al darle mi abuelo vueltas a su soperío de por las noches (soperío=leche con galletas machacadas), el soperío empezó a crecer y se extendió por toda la mesa. (1998, p. 104)

(174)Y le digo yo que detrás de estos dos monstruos de apariencia diabólica —la Luisa nos cogió ahora por la cabeza al Imbécil y a mí— hay dos angelitos que quieren salir. (1998, p. 88)

(175)Me puse tan gordo por lo que me acababa de decir mi padre que hasta se me desabrocharon los pantanlones de lo que engordé en tres milésimas de segundo.(1998, p.94)

- (176) Lo del moco lo digo en serio: le bajaban dos velas espeluznantes por la nariz, avanzaban hacia la boca como avanza la lava de un volcán en plena erupción. (1998, p.22)
- (177)De la boca me salió un eructo ensordecedor, de los que solían soltar los dinosaurios velociraptor después de comerse cuatro o cinco árboles del Planeta [...]. (1998, pp.46 y 47)
- (178)[...] y después del eructo salió sin que pudiera controlarlo una masa volcánica de mi boca. La masa volcánica cayó sobre el asiento y mi padre pegó un frenazo poniendo en peligro nuestras vidas para apartarse de la masa terrorífica, que se estaba extendiendo por todo el asiento. (1998, pp.46 y 47)
- (179)Yo todavía me comí otras dos salchichas y luego unas natillas que tampoco eran de marca, eran natillas de la mujer rubia y tenían una galleta redonda encima que se llamaba «María». (1998, p.104)
- (180)Sin ir más lejos, el otro día mi madre le dijo:
 – No hagas eso, Nicolás.
 Le llamó Nicolás porque se debe de llamar Nicolás, seguramente.
 Y el Imbécil protestó:
 – ¡El nene no es Nicolás! ¡El nene es el Imbécil! (1998, p. 12)
- (181)Tú no conoces a mi madre, si la conocieras estarías de acuerdo conmigo en que la podrían colocar de perro policía en las aduanas o en la entrada de El Cortés Inglés. Tiene un olfato prodigioso. Si mi madre trabajara de guardia-jurado en las puertas de la Casa Blanca, el presidente podría dormir tranquilo. (1998, pp. 20 y 21)
- (182)Entraba luz de la farola de mi calle y la dentadura brillaba en el vaso, como si yo tuviera un ser invisible a mi lado del que sólo pudiera verse la sonrisa. Ese ser se estaba riendo de mí. Qué ser más asqueroso. Sólo con su sonrisa me tenía paralizado en la cama, y no es que yo sea miedoso, es que hay sonrisas que hielan la sangre del tío más duro.(1998, p.32).

Yo y el Imbecil (1999)

- (183)La *Boni* movía la cola con la mirada fija en la gamba. La Luisa decía: — *Boni, sit.*

Y la *Boni*, nada. La Luisa repetía la orden lo menos cuarenta veces y lo único que conseguía es que la Boni pegara saltos para pillar la gamba. ¡Boni, que te *sit*! — decía la Luisa ya harta, y para ayudarla en su educación pedagógica, yo y el Imbécil gritábamos con ella: «¡Que te *sit*, te estamos diciendo!» (1999, p.109)

(184) Bajé con las salchichas y le dije a la Luisa que por favor las preparara un poco quemadas por fuera y crudas por dentro, que es a lo que nos tiene acostumbrados mi madre. (1999,p.148)

(185)El Orejones no sabe lo que es vergüenza. Nació sin ella y sin ella morirá. (1999, p.220)

(186)Mi padrino bajó por unas escaleras de un despacho que él tenía a un lado de la nave, un despacho tan colgante como la casa de Tarzán, y se notaba que él era casi el dueño porque su mono iba planchado con raya y tenía bordado a un lado del pecho: «Sr. Rivero. Encargado.» (1999, p.100)

(187)La Luisa siempre lee libros de todo, y sabe de todo; se leyó uno de cómo triunfar en los negocios, y por eso Bernabé ha llegado a ser casi jefe del Imperio de la Aceituna. Se leyó otro de *stop* a la celulitis, y por eso siempre le dice a mi madre: «Ya no se llevan las flacas, Cata, lo difícil es estar como yo, llenita pero tersa como un melocotón».».(1999, p.107)

(188)Le había dado su gran chupete: [...] el que se le cayó al váter porque a él siempre le gusta mirar cómo de grande le ha salido su producto interior bruto, y un día fue tan impresionante el tamaño que él mismo dijo: «Ooohhh!» , y al decir «Oh!» se le cayó de la boca y luego mi madre quería tirarlo, pero él lloró tanto que lo tuvo que hervir y devolvérselo. (1999, 67)

(189) Las tres mujeres (Luisa y dependientes) empezaron a tocarnos por todas partes, como si en vez de niños vivos fuéramos otro par de maniqués. Nos tomaban medidas con un metro y hablaban de tallas y de colores. Yo quise insistirle a la Luisa que no me comprar los pantalones azules para que el chulo de mi calle, Yihad, no se me riera en la cara nada más verme, porque según Yihad el color de los pijos es el azul y que eso es algo demostrado por sociólogos de todo el mundo. (1999,p.86)

- (190)En realidad, se lo compró para educar a la *Boni*, porque dice que es una perra casi humana y los libros de educación perruna no le valen, porque la *Boni* tiene más inteligencia que muchas personas que ella conoce (cuando dice esto nos mira a nosotros). (1999, p.108)
- (191)Este truco del baño falso no siempre nos da resultado porque mi madre tiene un olfato que si se enterara la policía española la contrataría para hacer de perro antidroga en los aeropuertos. (1999, p. 129)

Manolito tiene un secreto (2002)

- (192)Eso de que en la poesía el Orejones dijera que no le dábamos nuestro voto no fue idea del propio Paquito Medina, sino de la Asociación de Padres y Madres de Alumnos, que dijo que no había que politizar el acto, y a nosotros lo que nos diga el HAMPA va a misa, porque como no sabemos lo que es eso de politizar un acto, pues la verdad es que nos chupa (bastante) un pie. (2002, p.62)
- (193)Sardinilla es una torta rápida, como un latigazo, que se le da a un enemigo o, en su defecto, amigo, en esa parte del cuerpo llamada culo.(2002, p.12)
- (194)Habrá un día en que Paquito Medina será tan famoso como Joaquín Sabina, que es un cantante poeta que tiene la suerte de estar vivo, porque los poetas se mueren enseguida para poder pasar a la historia. (2002, pp.58 y 59)
- (195)La sita parecía que no se daba cuenta de que nos habíamos callado y la estábamos mirando con nuestras bocas abiertas, y que Mostaza la seguía señalando con el brazo levantado, que parecía la estatua de Cristóbal Colón, sin moverse, paralizado, sólo de vez en cuando sorbía la nariz para echarse los mocos para dentro, porque Mostaza casi siempre tiene unos mocos a medio caer, y cuando no los tiene es que ha conseguido metérselos durante un rato. (2002, p.17)
- (196)A mí me hubiera gustado más que la que estuviera por mí fuera Susana Bragas-sucias, que se parece un poco a Carmen Díaz (más guapa la Susana). (2002, p.115)

- (197)Para nosotros, los del Diego de Velázquez, Mostaza canta bastante mejor que Pavarotti. Algún día estará tan gordo como Pavarotti y cantará en los teatros de todo el mundo (mundial) [...]. (2002, p.45)
- (198)Sardinilla es una torta rápida, como un latigazo, que se le da a un enemigo o, en su defecto, amigo, en esa parte del cuerpo llamada culo. (2002, p.12)
- (199)[...] pero mi madre me dijo que es que nosotros habíamos tenido suerte porque el padre que nos había tocado en la vida era bastante bueno, pero que se daban casos de padres que daba asco verlos, y también dijo que los padres son una lotería: o te salen buenos o te salen malos. (2002, p.69)
- (200)— Vosotros, delincuentes, erais, hasta hace media hora que empezó el recreo, la vergüenza de Madrid, pero todo esto se va a arreglar en los próximos 15 días.
- ¿Por qué?, nos preguntamos los unos a los otros, porque a nosotros no nos importa ser la vergüenza de Madrid, ya estábamos acostumbrados. (2002, p.18)

Mejor Manolo (2012)

- (201)Aquella mañana, parece que lo estoy viendo, a mi abuelo se le cayó la cuchara llena de soperío (galletas y leche) de la mano [...]. (2012, p.14)
- (202) La Constitución Española no permite que el Imbécil tenga un perfil en facebook, por si se envicia, pero el Imbécil, que es un niño que nunca ha conocido los límites constitucionales, se abrió un perfil a nombre de mi abuelo en facebook y otro en twitter, porque mi abuelo a casi todo nos dice que sí y le dejó, aunque no haya llegado a enterarse de lo que es abrirse un perfil. (2012, p.63)
- (203)A lo mejor cuando a la Chirli le venga la regla se llevará que las madres tengan la charla típica con sus hijas por WhatsApp y así se evitan tener que mirarse a la cara. (2012, p.79)
- (204)De pronto, me pareció tener un «ya lo vi» como dice la Luisa.

Un «ya lo vi» consiste en estar viviendo algo que te parece que ya has vivido o en años pasados o en anteriores reencarnaciones. (2012, p.35)

(205)Y aunque la bautizaron con el nombre de mi madre, Catalina, y mis padres querían que la llamáramos Cati, y la Luisa le hizo una sábana en la que se lee «Katy», ya nadie la llama por su verdadero nombre y en todo Carabanchel es conocida como la Chirli, una niña bastante prodigiosa. (2012, p.15)

(206) Me sentía un poco como el Neil Armstrong de Carabanchel. (2012, p.177)

(207)Me salía de la sábana, me tumbaba entonces encima del edredón y me volvía a dormir envuelto en él, como si fuera un flamenquín. (2012, p.81)

(208)Todo el mundo piensa que el Imbécil nos sacará de pobres y será el nuevo Steve Job, porque con sólo siete años puso en marcha el ordenador viejo que nos regaló la Luisa. Ha instalado su oficina de Silicon Valley detrás del mueble-bar y allí es donde tienes que ir a buscarle si no le encuentras. (2012, p.16)

(209)El nene no come verde. (2012, p.37)

(210)[...] la tribu de los Narices Rojas (2012, p.13)

Serie novelística

Procedimientos discursivo-pragmáticos

Manolito Gafotas (1994)

(211)Mi madre siempre dice: «En mi casa no se tira comida a la basura, de eso se encarga el abuelo. Lo podían contratar en el Vertedero.» (1994, p.99)

(212)Mi abuelo les dio trescientas pesetas para que se callasen un rato, porque él personalmente no los podía soportar. La gente aplaudió la increíble idea de mi abuelo, porque la verdad es que aquella familia cantaba peor que todas las familias que he conocido en la vida. Dice mi abuelo que ahora esa familia se gana la vida yendo

a los parques con un cartel que dice: «Si no nos das limosna, cantamos (tenemos flauta y guitarra de cuatro cuerdas) ». (1994, p.94)

(213)La madre del Orejones le ha dicho que no se preocupe porque de mayor las orejas se encogen; y si no se encogen, te las corta un cirujano y santas pascuas. (1994, p.9)

(214)«Este niño —se refiere a mí—, otra cosa no tendrá, pero nació con veinticinco dedos de frente. » Mi abuelo la consuela a ella y me consuela a mí diciéndome:

—Como Einstein, todos los sabios han tenido siempre veinticinco dedos de frente. (1994, p.107)

(215)Yo no podía irme hasta que no se levantara, porque en mi colegio dicen que hay muchos presentadores de los telediaros que no tienen piernas y que por eso se hacen presentadores de telediaros, porque las piernas no les hacen falta. Mis amigos no me hubieran perdonado jamás que yo no hubiera ido sin comprobarlo. (1994, p.21)

(216)La colleja es una torta que te da una madre, o en su defecto cualquiera, en esa parte del cuerpo humano que se llama nuca. No es porque sea mi madre, pero la verdad es que es una experta como hay pocas. (1994, p.9)

(217)Bueno, pues viene mi abuelo a buscarme a kárate y me dice:

—¿Por qué no viene con nosotros tu gran amigo el Orejones?

—¿Mi gran amigo? Mi gran cerdo— contesté yo sin disimular un odio bastante reconcentrado. (1994, p.61)

(218)[...] Yihad dibujó a su madre con bigote y a su padre con cuernos, y a mi *sita* no le gusta que las madres salgan en los dibujos sin haberse depilado. A nosotros nos hizo mucha gracia, mucha, mucha; se hubiera llevado el primer premio. Pero la *sita* que siempre tiene que jorobar los mejores momentos Nescafé, le quitó el dibujo, se lo guardó la tía y llamó a sus padres para verles al natural el bigote y los cuernos. [...] (1994, p.27)

(219)Empecé por cuando mis padres pidieron un crédito para comprarse el camión y le pusieron de nombre Manolito, en homenaje a ese niño que no se decidía a venir del limbo de los muertos, que es donde están esperando todos los niños flotando antes de nacer. Esto último me lo dijo Yihad; me dijo que él se

acuerda todavía de cuando estaba en el limbo de los muertos. Estás allí flotando, pasando de todo, y un día va una mano de un tamaño bastante gigantesco y dice: «Tú –dices tú porque en esos momentos nadie tiene nombre–, te ha tocado.»

Y a partir de ahí te trasladas astralmente a un quirófano de un hospital y un médico te da una torta en el culo. ¿Por qué? Porque has nacido.(1994, p.29)

(220) Si se llega a enterar mi madre me mata, porque dice que siempre me comen el bocadillo los demás niños del mundo mundial. (1994, p.55)

(221) Bueno, pues cuando mejor lo estábamos pasando, el Orejones ya había vomitado dos veces y habíamos cantado El señor conductor no se ríe, no se ríe el señor conductor, resulta que habíamos llegado al Museo del Prado ese. (1994,p.55)

Pobre Manolito (1995)

(222) Lo que es la vida, hacía un momento me meaba de risa y ahora de miedo. (1995, p.22)

(223) La panadería de la señora Porfiria es la más famosa de Carabanchel Alto; sus especialidades son los yogures pasados de fecha y el chopped rancio. Te recomiendo que vengas algún día a probarlas. En mi familia ya no podríamos imaginarnos la vida sin estos manjares. (1995, p.17)

(224) Su lema es: «Con el cliente, mano dura. El dueño siempre tiene razón, para eso es el dueño.» Si al cliente no le gustan estas reglas, que se largue: hay más bares que chinos.» (1995, p. 27)

(225)— [...] quiero que piensen: «Dios mío, si no parece mi hijo, si parece una persona y no ese proyecto de delincuente que vuelve todos los días de la escuela dando patadas a la cartera». (1995, p.94)

(226) El Imbécil y yo veníamos cargados con nuestras basuras: unas cuantas cáscaras de huevo (en una se había ahogado una mosca golosa), huesos de pollo, cartones de rollos de papel del wáter y otros de tetrabrick de vino que nos dio el dueño del Tropezón. La bolsa de basura estaba hasta los topes. En nuestro pupitre el

Imbécil y yo construimos un barco espacial y le pusimos un título muy poético: Con diez cartones por barba. (1995,p.42)

(227)El del Orejones era asqueroso; se había traído unos garbanzos con moho que había en el portal de la Susana y le había puesto: Cocidito madrileño. (1995,p.43)

(228)La Susana Bragas-Sucias había pedido patas de pollo y de gallina en la pollería y las metió en un tarro de plástico, como si fueran flores. Su trabajo se llamaba: Descanse en paz. El Público hizo gesto de vomitar con la boca. (1995,p.43)

(229)Dice también que se había dado cuenta de que robar estaba chupao [...] (1995, p.17)

(230)Desde abajo oímos al vecino del cuarto que gritaba:

– A éstos no los aguanta un secuestrador ni una hora. ¿Es que no se puede hacer menos ruido bajando las escaleras?

– ¡ A dormir, tío pesao! – le dijo la Luisa.

– ¡Cómo voy a dormir, señora, si tiene usted abierta la portería las veinticuatro horas! (1995, p.69)

(231)Aquí estoy yo otra vez. Soy Manolito, el mismo de un libro que se llama Manolito Gafotas. Hay tíos que se piensan que saben todo sobre mi vida por haber leído ese libro. Hay tíos en el Plantea Tierra que se creen muy listos. Dice mi abuelo Nicolás que con mi vida se podrían rellenar enciclopedias; y no lo dice porque sea mi abuelo, lo dice porque es cierto. En los ocho años que llevo viviendo en la bola del mundo (del mundo mundial) me han pasado tantas cosas que no me daría tiempo a contarlas en los próximos 92 años; y digo 92 porque a mí, si pudiera elegir, me gustaría morirme a los cien años; es que morirse antes no merece la pena. [...] Yo no puedo entender a esas personas tan importantes que se ponen a escribir sus memorias cuando son viejos y sólo les sale un libro de 357 páginas. Te digo una cosa: yo tengo sólo ocho años y a mí, ahí, en 357 páginas, mi vida no me cabe. Así que tendré que escribir libros y libros para que te vayas enterando de la verdad de mi vida: Manolito se compra un chándal, El Imbécil tiene nombre, Los chistes de Manolito, Manolito en Nueva York. Bueno, este último es de ciencia ficción, porque yo en Nueva York no voy a estar nunca; es un

tradición que hay en mi familia, la de no ir nunca a Nueva York; es casi tan antigua como la de comer doce uvas en Noche Vieja o bailar la conga en las fiestas de Carabanchel. (1995, pp.9 y 10).

(232) Comenzaré mi espeluzante historia desde el principio de los tiempos (1995, p.59).

(233) La canción se llamaba La Tía Melitona, y trataba de una mujer que no podía hacer un pan porque no tenía los ingredientes necesarios:

La tía Melitona ya no amasa el pan,

le falta el agua, la haria y la sal;

y la levadura la tiene en Pamplona;

por eso no amasa la tía Melitona. (1995,p.95)

Cómo molo, 1996

(234) Una vez mis propias gafas presenciaron cómo mi querido abuelo y el querido abuelo de Yihad se caían los dos rodando desde lo alto de mi escalera. [...]. Entonces, viendo yo que estaba a punto de echar por tierra mis principios porque la risa se me salía de la boca, me di un mordisco en el labio que casi lo pierdo, te lo juro. «Perderé el labio inferior, pero no mis principios» (1996, p. 66)

(235) Un niño de principios, eso es lo que soy. Pero hay principios por los que no paso. ¿Por qué? Porque no me lo permite la madre Naturaleza. Uno de esos principios es el «principio de Arquímedes». El principio de Arquímedes me lo leyó la Luisa un día antes de que empezara mi cursillo de Natación. (1996, p. 66)

(236) Según avanza el curso, los regalos van bajando de categoría, y cuando llegas al de Arturo Román, que es el 20 de junio, y te pones delante de una madre haciendo la postura del egipcio, tu madre y la madre de cualquiera dice:

—¿Que te dé dinero para quééééééééééé?

La postura del egipcio lleva siglos practicándose. Es una tradición hereditaria: se pone uno delante de una madre o padre o superior y, colocándose de perfil, echa una mano para delante y pone cara de póquer. Pueden pasar dos cosas: que tengas

suerte y te echen alguna moneda, o que un padre o madre cruel pasen de ti y te dejen horas y horas en la misma postura. Así se quedaron muchos egipcios: momificados. Te darás cuenta de que como historiador no tengo precio. (1996, pp.133 y 134)

(237) Mi abuelo en mi casa tiene voz pero no tiene voto. (1996, p. 70)

(238) A mi madre, una puerta destrozada le destrozaría el corazón. (1996, p.124)

(239) Y eso es un acontecimiento para apuntar en la historia del SIGLO XX, porque la Porfiria tiene sus normas, y jamás se las ha saltado. Tú mismo las puedes leer en un cartel que preside la panadería:

EN ESTE ESTABLECIMIENTO NI SE FÍA

NI SE REGALA, NI SE REBAJA, NI SE NADA.

Panadería Porfiria (1996, p.162)

(240) La *sita* vino entonces hacia nosotros:

— Manolito, llévate a tu hermano a su clase.

Qué fácil es decir eso: «Llévate a tu hermano a su clase». (1996, p.165)

(241) Por la tarde Yihad le tuvo que buscar la clásica explicación asquerosa a lo que me había pasado. Dijo que yo me hundía en el agua porque era un plomo. Ja. Ja. Qué gracioso. (1996, p.75)

(242) *Querido Manolito: cuando termine el verano me saldrá Carcagente por los orejones. Hay piscina pero ayer llovió*.

Adiós,

O.López

Así es mi amigo: cariñoso y expresivo. Quince días se tiró el tío para escribir estas dos frases inolvidables. (1996, pp.24 y 25)

(243) El martes, como estaba con un pie aquí y otro en el cielo celestial, que es donde vamos los niños, con los angelitos, mi madre se portó como una de esas madre se portó como uno de esas madres que salen en las películas de Estrenos TV, hasta parecía rubia (visiones producidas por la fiebre): me daba besos, me tocaba la frente, me hacía zumos y no me regañaba si bebía como un pavo (1996, p.110)

- (244) Cuando ya estamos consiguiendo que el sofá parezca una sauna, mi padre dice:
 – Joé, qué calor que me estáis dando, me tenéis asfixiao.
 ¡A la cama, garrapatas! (1996, p.89)
- (245) Que me quiten lo bailao. (1996, p.173)
- (246) El Imbécil se la quedó mirando fijamente, como él mira cuando está indignado, y sin decir nada, volvió a subirse en brazos de la supernovia de mi tío Nicolás. Cuando el Imbécil mira de esa manera, ni mi madre se atreve a contrariarle; podría tener un ataque de furia que ríete tú de los de la niña endemoniada de El exorcista. (1996, p.99)

Los trapos sucios, 1997

- (247) A mi abuelo le trae al fresco que se desvelen todos sus secretos:
 —Y a mí qué me importa que sepan que la dentadura es postiza, que estoy de la próstata, que ronco como una morsa y que me paso el día en el Tropezón... Desde que las viejarracas del Hogar del Pensionista saben todos mis defectos acuden a mí como moscas. Ahora gusto mucho más que antes, cuando pensaban que era un típico viejo perfecto. (1997, p.10 y p.11)
- (248) Si tienes la idea de que soy un ser maravilloso, no leas este capítulo. En serio, si no lo lees tienes la oportunidad de seguir teniéndome por un niño excepcional: si lo lees... sabrás quién se esconde detrás de este Manolito pluscuamperfecto. (1997, p.15)
- (249) Yo no tenía ganas de nada, pero tuve que acabar riéndome porque los pedos mañaneros del Imbécil tienen música, te lo juro, y hay veces que se puede distinguir el estribillo de alguna canción, como Macarena o Campana sobre campana. No me digas cómo lo consigue. (1997, p.22)
- (250) Comenzamos por la casa de la Luisa. La pillamos en un mal momento, estaba viendo con unas amigas la grabación de una entrevista en profundidad con *lady Di*, así que no nos dejó cantar aquello... «A esta puerta hemos llegado setecientos en pandilla, si quieres que nos callemos danos setecientas sillas» [...]. (1997, p. 84)
- (251) Cállate, Ore, más vale bollicao en mano que cien volando, a ver

si me mosqueo y te quedas sin tu trozo. (1997,pp. 84 y 85)

(252)El mundo se entera de nuestras intimidades íntimas. (1997, p.10)

(253) (1997, p.12)



(254)—No sé para qué tienes las orejas tan grandes si luego no te sirven para oír bien —le gritó la Susana.

— Será porque no se las lava —dijo Jessica la ex gorda.

— La que no te lavas eres tú, que llevas el mismo chándal de los 101 dálmatas desde que empezó el curso —todos aplaudimos el golpe bajo que le había dado el Orejones a Jessica.

— Ahora en vez de 101 dálmatas parecen 101 dóberman.

Mírelos, señora, están todos negros —esto lo dije yo—.

Pero la señora llevaba un rato con la boca abierta, mirándonos por encima de las gafas de cerca que se le habían deslizado por la nariz, quedándose justo en la punta.

— Tú cállate, Gafotas —me dijo Jessica la ex gorda, enseñándome los dientes—, que todo el mundo sabe que eres un ladrón, que robaste en la panadería.

— Pero, señora —le expliqué yo a la del Ministerio—, por ese delito ya me castigaron, y por los delitos que ya te han castigado no tienes que volver a pagar.

— Eso es verdad, eso es verdad, señora —salió Yihad en mi defensa—, me lo ha explicado mi hermano cantidad de veces. (1997, p.130)

Manolito on the road (1998)

- (255)[...] que tenía que ser un niño abierto y no un niño cateto. Era la segunda vez en mi vida que me llamaban cateto. Era duro para mí, y eso que no sabía lo que significaba. (1998, p.105)
- (256)Me puse tan gordo por lo que me acababa de decir mi padre que hasta se me desabrocharon los pantanlones de lo que engordé en tres milésimas de segundo.(1998, p.94)
- (257)Y es verdad, a mi abuelo no le dejan que vaya el Imbécil a las partidas de petanca porque el Imbécil muerde a los viejos que le van ganando a mi abuelo. Un día le mordió en la pierna a un viejo, que es amigo de mi abuelo, y a ese viejo le tuvieron que poner la antirrábica y todo, porque yo le dije a ese viejo que el Imbécil compartía el chupete con la Boni (la perra de la Luisa), y el viejo se puso a gritar y a montar el número mirándose la marca de los dientes del Imbécil en la pierna. No cogió la rabia pero estuvo sin hablarse con mi abuelo durante meses. (1998, pp.52 y 53)
- (258)Lo del moco lo digo en serio: le bajaban dos velas espeluznantes por la nariz, avanzaban hacia la boca como avanza la lava de un volcán en plena erupción. (1998, p.22)
- (259)El Orejones lo tiene mucho más grande que yo y es que él dice que el largo del pito está relacionando con el tamaño de las orejas. Yihad dice que eso es una tontería porque él tiene las orejas superchichas y, sin embargo, dice que tiene el pito bastante grande, aunque ninguno de nosotros se lo hemos visto. Cuando le operaron de fimosis en el Hospital del Niño Jesús, fuimos el Orejones y yo a verle y nos dijo que le habían quitando un cacho así (ya se señaló casi medio dedo) y que no le importaba porque el médico había dicho que tenía de sobra.
- Se lo contamos a mi abuelo en el autobús de vuelta a Carabanchel y mi abuelo dijo «dime de qué presumes y te diré de qué careces».(1998, p.114)
- (260)Eso que dice la Luisa de que «el hábito hace al monje» en mi casa no funciona. Los kimonos no nos han cambiado nada ni nos han dado paz oriental. (1998, p. 91)

(261)El Imbécil, por si no lo sabes todavía, es mi hermano pequeño, no le llamo el Imbécil porque en un principio me sentó como un tiro que viniera a este mundo. Antes de su nacimiento yo era el ojito derecho de mi padre y el ojito derecho de mi madre. Ahora sólo soy el ojo derecho de mi abuelo Nicolás, pero teniendo en cuenta lo poco que pinta mi abuelo en casa, es un ojo derecho de pocas influencias.(1998, p.12)

(262)De repente, mi abuelo cayó en la cuenta de que el Imbécil no estaba entre nosotros. Yo dije que había visto una película de Polstergeit y que se abrían agujeros paranormales en el suelo de las cosas y que se tragaban a los niños. Mi madre me dio una colleja y me dijo:

—Eso no lo digas ni en broma. (1998,pp.97 y 98)

(263)El Imbécil cerró los ojos un momento como para escuchar mejor la letra. Se le había puesto de repente cara de traductor simultáneo y en ese extraño estado empezó a decir:

Cómo nos gusta el arroz!
Cantamos los japoneses
Por eso nos lo comemos
Felices los doce meses.
(1998,p.67)

Yo y el Imbécil (1999)

(264)Nos fuimos en taxi porque mi abuelo dijo que con lo triste que estaba no quería meterse en el metro, ya tendría tiempo en un futuro de estar bajo tierra. (1999, p.17)

(265)El Imbécil y yo lloramos porque ese marciano nos recuerda a nuestro abuelo cuando se quita la dentadura y se ha bebido tres tintos de verano y señala a nuestro bloque y dice: «mi casa» pensando que nunca será capaz de llegar hasta el sofá-cama.(1999, p. 45)

(266)[..] el chupete al que todos llamamos «el tete» porque es el más viejo de toda su colección, casi una joya de museo. (1999,p.67)

(267)Cuando llegó el camarero, el Imbécil pidió gusanos gordos, que es como él llama a los langostinos, y yo unas salchichas con

ketchup; pero como no tenían, me tuvieron que traer un chuletón.
(1999,p.106)

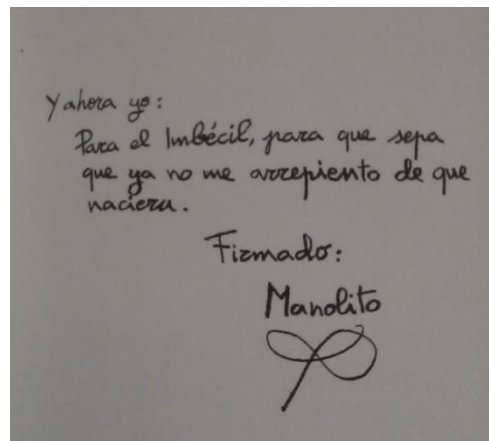
(268) La Luisa, que estaba limpiando la mirilla, como siempre, abrió la puerta:

— Pues yo pediría referencias de quién le opera, Nicolás, porque los médicos, ya sabe, van a quitarte la próstata, y se animan, se animan, y te dejan hueco por dentro. En eso, yo los tengo comparados a los peluqueros.

— Gracias, Luisa, por darme ánimos.

— Yo, por ayudar, ya me conoces. (1999, pp.30 y 31)

(269) (*Yo y el Imbécil*, 1999) dedicatoria firma de Manolito



Y ahora yo:
Para el Imbécil, para que sepa
que ya no me voy a preocupar de que
nacieran.
Firmado:
Manolito

(270) El principio, en mi barrio, todos compraron el primer tomo de mi biografía por la novedad y para ver si salían, pero luego dejaron de comprarlos porque se enfadaron bastante, no sólo por cómo los dibujaba Emilio Urberuaga. La *sita* Asunción vino a clase diciendo que a ella la había sacado como una foca, y a todos nos dio tanta risa que la *sita* dijo que no quería volver a ver a ningún niño con un libro de los míos entre las manos. Mi vecina la Luisa dijo que tal y como la había sacado ese individuo en los dibujos, parecía que ella tenía lo menos cincuenta años.

— Pero, Luisa —le dijo mi madre—, es que tú tienes cuarenta y dos.

— ¡Sí, pero eso él no lo sabe, y estarás de acuerdo conmigo, Cata, en que yo aparento diez menos de los que tengo! Un artista no hace eso, un artista te saca favorecida, o no te saca, o que saque a su madre.

— Pero, qué me vas a contar a mí, Luisa —le dijo mi madre—, si a

mí me pinta siempre con una barbilla que parezco un pelícano.
(1999, pp.14 y 15)

- (271) Lo que el Imbécil quería que escribiera era un cartel para que nos pusiéramos a pedir limosna en la puerta del hospital. De alguna manera tenía que sacar dinero para sus chokolatinas. Después de mucho pensarlo, éste fue el cartel que nos inventamos:

Somo dos hermanos de Carabanchel (Alto). Nuestro abuelo ya no tiene próstat y nuestra madre se ha ido. Tenemos hambre y queremos merendar, y la Luisa (nuestra vecina) no nos da.

Firmado: yo y el Imbécil

(1999, p.188)

- (272) Yo le quise explicar que los niños nacían porque los padres se querían mucho y se abrazaban, y lo de la semillita del papá que crecía en la barriguita de mamá, y fue cuando el Imbécil se tapó los oídos y se puso a cantar una canción que canta últimamente a voz en grito con mi madre en la cocina: «Esa vida loca, loca, loca,/con su loca realidad,/que se ha vuelto loca, loca, loca...»

La gente lo miraba, sentado en el suelo, con los oídos tapados y cantando aquella extraña canción. Hay momentos en que tener un hermano así da bastante vergüenza. Le quité a la fuerza uno de los dedos de los oídos y le dije:

— ¡No te cuento ya más lo de la reproducción humana, pero calláte de una vez, niño! (1999, p.186)

- (273) El Imbécil es de esos niños que se creen que si se tapan la cabeza se vuelven invisibles. Hasta el año pasado, la Luisa y mi madre le hacían un jueguecito que a mí me ponía cardíaco; el jueguecito consistía en que le ponían una servilleta al Imbécil en la cabeza y entonces mi madre y la Luscía decían: “Cucú”; y entonces el Imbécil se quitaba la servilleta de la cabeza y decían los tres: “Trastrás!, y los tres se reían muchísimo. Con el jueguecito del cucú-trastrás, consiguieron que el Imbécil se crea que con taparse la cabeza desaparece, y ya no hay quien le quita esa idea. (1999, pp.49 y 50)

(274)Allí me dejó mi abuelo: solo entre tantos libros. Y no te vas a creer lo que me encontré encima de una de las mesas: Manolito Gafotas, ¡Cómo molo!, Pobre Manolito... Estaban todos en aquella librería, que debería de ser una de las más importantes de Europa. Me entró una risa incontenible y el dependiente me miró como diciendo: «¿De qué se rió el niño ese?» (1999, p.19)

(275)Yo le dije que si no le importaba me iba a llevar uno de los libros, y el dependiente, haciéndose el gracioso, me dijo que no le importaba, pero que pasara por caja. Entonces yo le dije que no hacía falta porque yo era el protagonista de esos libros y que los protagonistas nunca pagan los libros en los que salen, que eso lo dice la Constitución Mundial, que es como si Superman pagara por entrar al cine a ver la película de *Supermán*. Pensé que le había quedado superclaro con este ejemplo, así que me puse el libro debajo del brazo y eché a andar hacia la puerta para esperar allí a mi abuelo. Pero alguien me puso la mano en el hombro. Me volví. Era el dependiente, que, acercándose mucho a mi cara, me dijo:

— Todavía no ha nacido el niño que se lleve de esta librería un libro por el morro. Soy de Carabanchel Bajo, ¿me oyes? Y no me gustan los graciosos.(1999, p.19)

Manolito tiene un secreto (2002)

(276)La gente nos aplaudió mucho, porque en los belenes vivientes tus padres te aplauden si te sale bien la actuación, pero si te sale mal te aplauden también porque les hace todavía más gracia. Los padres es que tienen a veces un ramalazo sádico que te pasas. (2002, p.34-35)

(277)Yo no encontré al Imbécil porque, entre 50 ovejas, tú me dirás. De pronto me parecía oír su llanto, pero al momento se confundía con el llanto de las otras 49. Eran ovejas superclónicas, mil veces más clónicas que la oveja Dolly. (2002, p.54).

(278)Nosotros le decimos a Mostaza que por qué no salen abrazados en la tele la Melanie, su madre y él, en uno de esos programas que hacen para que la gente vuelva aunque no quiera, y dicen eso de:

«Vuelve, por favor, que tus hijos te queremos bastante aunque ni te conocemos»(2002, p.69)

(279)Después de ensayar el villancico, que lo hicimos sin tener en brazos a las ovejas como estaba pensado porque la sita no quiso que las reveolucionáramos antes de tiempo (son ovejas rabiosas), el Orejones López ensayó una vez la poesía escrita también por Paquito Medina, que era la poesía de bienvenida al alcalde Manzano:

«Hoy nos visita el alcalde, el alcalde de Madrid. Eran muchos los colegios, pero ha elegido el de aquí. Eso nos llena de orgullo, nunca lo hemos de olvidar, mas eso no significa que lo hayamos de votar. No podemos todavía, de la infancia somos niños, no le damos nuestro voto: le damos nuestro cariño». (2002: p.62)

(280)Pusimos una sonrisa que tenemos que es bastante falsa, y la sita nos dijo que nos la guardáramos para cuando llegara la autoridad. Ensayamos tres veces el villancico del pobre pastor:

«Qué le llevo, qué le llevo
a ese Niño de Belén.
Si tú le llevas tu oveja,
se la llevo yo también.
Qué le llevo, qué le llevo
al pobre Niño Jesús.
Dos ovejas le llevamos,
dinos qué le llevas tú
Qué le llevo, qué le llevo
al Niño recién nacido.
Cuatro ovejas le llevamos,
ha de estar agradecido.
Qué le llevo, qué le llevo,
a ese pequeño tragón.
Le daré mis seis ovejas,
tendrá leche y requesón... ».
(2002, p.58)

Mejor Manolo (2012)

(281)Lo barato sale caro. (2012, p.88)

(282)De esta manera que te cuento, dándole largas a su madre, el Orejones se sienta a la mesa día sí, día no, y cena con nosotros, como uno más. Es el rey de las autoinvitaciones. Mi madre le suele tirar alguna pulla. Le dice, por ejemplo: «Qué tranquila debe de estar tu madre contigo, cariño.» O, por ejemplo: «Dicen que donde comen tres comen cuatro, pero no es verdad, si hay cuatro tienes que hacer cena para cuatro.» Cualquier niño se daría cuenta de que le están lanzando una indirecta en toda la línea de flotación, pero el Orejones es un niño al que las indirectas le resbalan y vive feliz, haciendo lo que le sale del bolo. (2012, p.123)

(283)— Abu, si te pregunto una cosa, ¿me dices la verdad pero la verdad verdadera? (2012, p.57)

(284)Que me caiga ahora mismo muerto si os miento.

Esta frase no es de mi propiedad, se la he copiado a mi vecino Bernabé, el marido de la Luisa, la dueña de la Boni, esa perrilla de ojos de huevo cocido que vive en el piso de debajo de los García Moreno, familia de la cual yo, Manolito, soy el actual primogénito. Ya sé que es una vergüenza comenzar un libro con una frase que es propiedad de otro pero yo también llevo muchos años soportando que otros seres humanos me roben frases que yo me inventé y las pronuncien como si fueran suyas. Cada vez que escucho por la calle, en la tele o por la radio eso de «el mundo mundial» me dan ganas de decir: «Eh, oiga usted, gracioso, ¿es que no sabe que eso me lo inventé yo?» (2012, p.9)

Mi abuelo Nicolás dice que no me haga mala sangre, que al fin y al cabo eso es una prueba forense de que mis palabras han tenido una gran influencia en la historia de la humanidad terrenal. Y de qué me sirven a mí las pruebas forenses...¿Me dan dinero? No. ¿Me dan fama planetaria? Para nada, todo el mundo (mundial) ha olvidado quién fue el inventor de una frase tan crucial. (2012,p.10)

(285)Y la tía se defendió diciendo que si había dejado de escribirlos

era porque estaba harta de la repercusión y que había directores de colegio y profesores que decían que yo no era un niño pedagógico y también contó que había unos países en los que les parecía que había que prohibir un libro con una madre que diera collejas y otros países en los que les parecía supermal que el Imbécil y yo le diéramos a la Boni de comulgar chocolate porque decían que maltratábamos a una perra anciana. Y que eso eran sólo dos ejemplos al buen tuntún pero que podía escribir un libro con todas las cosas horribles que le había dicho la gente de mi comportamiento. (2012, p.19)

(286) No se me ocurre de dónde ha sacado Yihad que el Orejones es gay porque el Orejones es un niño que tiene su cuarto lleno de pósters de tías y eso está a la vista de cualquiera que tenga ojos. En sus paredes no cabe una tiarraca más. Es entrar y allí las tienes: Lady Gaga, Madonna, Kilye Minogue, o en el ámbito nacional, Mónica Naranjo y Alaska. Es verdad que siempre jugó con Barbies cuando era niño pero si lo hacía era sólo porque siempre ha querido ser diseñador de moda, no porque le gustaran las muñecas en sí. (2012, p.9)

Serie novelística

Factores contextuales socioculturales

Manolito Gafotas (1994)

(287) Mi madre me había preparado para ir al Museo del Prado: una tortilla de patatas, unos filetes empanados y un bollicao de postre. Cuando lo saqué en el autobús, Yihad me dijo que yo era un pedazo de hortera y que parecía que en vez de ir al Museo de Prado me iba de acampada a Miraflores de la Sierra. (1994, p.55)

(288) Resulta que vino mi abuelo a buscarme a kárate, porque dice mi padre que ando como un chino y que eso hay que corregírmelo porque da pena verme todo el día andando como Fumanchú, pero sin esas uñas tan largas que tiene Fumanchú. Yo las tengo

negras, pero no largas, que conste. (1994,p.61)

Pobre Manolito (1995)

(289)A mí me gustaría tener un ángel de la Guarda de esos que dice la Luisa que tenían los niños de antes para sacarles de todos los aprietos de su vida (la Luisa es mi vecina de abajo). Dice la Luisa que cada niño de antes tenía su ángel de la Guarda invisible en su chepa y que, por ejemplo, iba un coche a pillar al niño y el ángel de la Guarda hacía que el coche se estrellara contra un árbol en el último instante mortal para que el niño pudiera seguir su camino feliz por el medio de la carretera.(1995, pp. 14 y 16)

(290) Mi castigo consiste en:

1. No verás la televisión en todo el fin de semana. Y no preguntarás continuamente: «Entonces, ¿qué hago?»
2. No llamarás al imbécil *El imbécil* (el Imbécil es mi hermano pequeño). Y no preguntarás continuamente: ¿Alguien me puede decir cómo se llama el Imbécil?
3. No saldrás con tus amigos al parque del Ahorcado.
4. No recibirás paga durante dos fines de semana.
5. Comerás verduras sin decir «Qué asco»
6. Ayudarás a poner y a quitar la mesa.
7. No le esconderás la dentadura al abuelo.
8. No le pedirás recompensa para encontrarle la dentadura.
9. Te lavarás los pies todas las noches.
10. No comerás bollicaos hasta nueva orden.

Cuando mi abuelo leyó estos nueve mandamientos me dijo al oído, para que no lo oyera mi madre:

—Manolito, yo hubiera preferido ir a la cárcel.(1995, p.14)

¡Cómo molo! (1996)

(291)Me puse a mirar a un Buda Feliz que tenían en el fondo de una pecera. Pobrecillo, tan gordo y tan desnudo sin más compañía que los peces. Es imposible que uno pueda ser un Buda Feliz en esas condiciones. Pensé que la próxima vez que viniéramos a comer al Ching-Chong le traería un muñeco que me regaló mi padre de un llavero de Michelín para sentarlo a su lado. El Buda y Michelín, dos gordos submarinos... (1996, p.34)

Los trapos sucios (1997)

(292) —¿Lo ha visto o no lo ha visto? – le preguntamos.

—No...

—Pues que le den...

—Y yo pensé: «morcillas», porque siempre me angustian las frases sin acabar. (1997, p.92)

(293) En eso quedamos. Su abuela rara me abrió la puerta y nos sacó de merendar un vaso de leche y unos trozos de turrón, aunque estábamos en abril, y yo pensé: «A lo mejor nos hace cantar un villancico», pero no nos lo pidió. Que conste que yo, si me lo llega a pedir, lo canto.(1997, p.148)

(294)



(1997,p.149)

Yo y el Imbécil (1999)

(295) Eso nos dijo mi madre, que, como verás, no se corta un pelo a la hora de meterles miedo a sus propios hijos. Incluso nos representa el papel de la enfermera adormecedora de niños, que se la pone una cara de madre envenenadora que te da un miedo que te __ (rellénalo). (1999, p.43)

(296) Nos metimos al baño y tuvimos que ir abriéndonos paso con las manos para poder vernos la cara el uno al otro. El Imbécil parecía uno de esos ángeles gordos que siempre salen en los cuadros antiguos acompañando a la Virgen hasta el cielo. Era idéntico: el mismo pelo rubio con los mismos rizos, los mismos michelines blanquísimos en la barriga, y dos colores bien rojos

en la cara. Y alrededor de él, una nube blanca de ángel que está llegando al cielo. Si lo llega a ver la Luisa en ese momento, seguro que la hubiera entrado ganas de colgarlo en la pared de su cama, porque la Luisa tiene (en escultura) una Virgen en plena ascensión, con los ojos mirando para arriba y la nube del motor a reacción en los pies y muchos angelotes a su alrededor. (1999, p.140)

(297) Cuando se despidieron en la Gran Vía, a mi abuelo le había cambiado el humor y, para celebrarlo, me dijo que iba a comprarse un décimo de lotería en la tienda de una señora que se llama doña Manolita (pero no somos familia). (1999, p.19)

Mejor Manolo (2012)

(298) Pero desde que esa entidad bancaria, como diría Bernabé salió en la tele porque estaba para que la rescataran los alemanes, empecé a decirle a mi madre que me gustaría ir a Bankia (ahora se llama así) a sacar mis quinientos euros (de los de ahora) y devolverlos a la única entidad financiera que es de fiar: mi cerdo-hucha.

Mi abuelo me ha contado que en Argentina hubo un tiempo que todas las personas tuvieron la misma idea que yo: sacar el dinero de los bancos para meterlos en cerdos, y que por eso a ese momento histórico le llamaron «el corralito». De tanto cerdo como había. (2012, p.109)

Serie cinematográfica

Procedimientos fónico-gráficos

Manolito Gafotas en Mola ser jefe, 2001, película II

(299) Manolito Gafotas: Jooooo, mamá....

Catalina: Ni jo ni ja. (2001, película II)

(300) CATA: Has visto qué sitio más bonito! Si es que los chinos tienen un gusto...

LUISA: Un gusto minelario. (2001, película II)

(301) Luisa: Es un sistema muy avanzado que se ha impuesto entre la clase de los equijutivos americanos. (2001, película II)

(302) Nosotros tener en caravana unos neveros.

(*Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* , 2001, película II)

(303) En Noruega nosotros no comer uvos. (2001, película II)

(304) Pues yo sé que este año Papá Noel sí venir Carabanchel. (2001, película II)

Serie cinematográfica

Procedimientos léxico-semánticos

***Manolito Gafotas*, 1999, película I**

(305) MANOLO: ¿Qué pasa, suegro, cómo se ha portado su hija?

ABUELO: Como la seda, ya la conoces. Tiene un carácter que parece una geisha. (1999, película I)

(306) MANOLITO: Abu, abu, muchas gracias, que haría yo sin ti, Superpróstata. (1999, película I)

(307) MANOLITO: Mi abuelo dice que el suelo de Carabanchel es horroroso, pero que el cielo es de los más bonitos del mundo. (1999, película I)

(308) MANOLITO: ¿Dónde estoy?

BENÍTEZ: Cerca de Valencia, la tierra de las flores, de la luz y del amor...Y de los chorizos, hasta que llegamos nosotras. (1999, película I)

(309) PATRICIA: ...las comidas también cambian; en vez de lentejas se hace gazpacho; en vez de cocido, ensaladilla rusa; en vez de judías pintas, ensalada; la ropa es más fresca; en vez del abrigo, el bañador...(1999, película I)

(310) MANOLITO: Me sentía como Mowgly, el de “El libro de la selva”. No sabía cuánto tiempo tendría que pasar con ellas (ovejas). (1999, película I)

(311) ALICIA: Pues unas salchichas de pueblo que te vas a chupar los dedos.

MANOLITO: ¿No son de marca?

ALICIA: No, son caseras.

MANOLITO: Es que a mí las que me gustan son las de mi

madre, que son de marca.

MANOLO: ¡Manolito!

ALICIA: Pues aquí de marca no tenemos, pero están mejor que las de marca.

MANOLO: ¿Qué tontería es ésta de que sólo te gustan las salchichas de marca?

MANOLITO: Lo dice mamá, que son las mejores.

MANOLO: ¿Y qué marca es?

MANOLITO: Creo que marca “Día”. Son de cerdos alemanes que son más rosas que los cerdos españoles... (1999, película I)

Manolito Gafotas en Mola ser jefe, 2001, película II

(312) OREJONES: ¿Y yo también podré ir a la cárcel cuando sea mayor?

TATO (hermano de Yihad): Hombre, Orejones, eso depende de ti.

YIHAD: Lo mejor es atracar un banco, ¿verdad, brother?

TATO: Di que sí, hermanito, un buen atraco... Eso es lo mejor.

(2001, película II)

(313) LUISA: Has visto Porcelana Ka-Olín!

MANOLO: Es que todo lo que acaba en “lin” es chino, como el fútbolín. (2001, película II)

(314) CATA: Estás... estás guapísima!!!

BÁRBARA: Gracias querida, tú también estás ... como un *Plumcake* [plumcaki]. Toda frutas del bosque...

CATA: No, como un *Plumcake* [Plumqueik], que para los tiempos que vivimos no está mal. (2001, película II)

(315) MANOLITO: ¿Por qué a tío Nico y a su novia los llaman “los suecos” si viven en Noruega?

ABUELO: Eso se lo puso tu padre al tío Nico porque dice que siempre se hace el sueco a la hora de pagar. (2001, película II)

(316) CATA: Uy, Manolo, por Dios. ¡Qué pena que no hayas tenido estudios! Fíjate, un metro de cabeza. (2001, película II)

(317) MANOLO: Oslo mola cinco kilotes. (2001, película II)

(318)MANOLO: El turbante no lo quiero que me parezco al Gadafi.
(2001, película II)

(319)NICO: Oye, Manolo, ¿no tendrás algo? Es que me lo he dejado todo en propinas.

MANOLO: ¿Qué pasa? ¿Tengo cara de cajero o qué?

CATA: Anda, hombre, luego te lo da.

MANOLO: Sí, hombre, el próximo milenio o al otro.

CATA: ¡Qué exagerado! Luego es luego.

NICO: Desde luego.(2001, película II)

(320) CATA: ¡Saca el niño del agua que no son garbanzos! (2001, película II)

(321) CATA: Ni me mentes la fuga de la langosta, menudo disgusto, padre.

MANOLO: Disgusto es poco. ¿Pero cómo se os ha podido escapar la langosta?

ABUELO: Es que estaba tan dormidita, tan tranquila, y de golpe y porrazo...Ha salido viva y coleando.

MANOLITO: Sí, eso, de repente ha despertado y ha salido corriendo. Como si fuera un expediente –X.

CATA: Menos mal que no nos ha mordido.(2001, película II)

Serie cinematográfica

Procedimientos discursivo-pragmáticos

Manolito Gafotas, 1999, película I

(322) ABUELO: Yo les digo una cosa, si no me voy a un asilo es por mis nietos, porque este matrimonio me tiene muy harto.

BENÍTEZ: Si quiere, me acerco al cuartelillo y doy un par de disparos al aire.

CARDONA: Benítez, no seas burra. ¡Qué va a pensar este señor! (mira al abuelo) No se crea usted que no lo haría a gusto, pero es que no estamos de servicio.

BENÍTEZ: Tenemos las armas ahí mismo, mujer. ¿Voy por ellas?
(1999, película I)

(323)ABUELO: Yo quiero un huevo frito, si no es una molestia. ¿Le

vas a negar un huevo a tu padre?

MANOLO: ¿Hay algo más feo que negarle un huevo frito a un padre?

MANOLITO: Negarle dos huevos fritos a un padre.

MANOLO: Qué listo es este niño, Cata.

CATALINA: Sí, muy listo... (1994, película I)

(324) MANOLITO: Tengo superpoderes como Superman porque si no, jugar a Joselito es un rollo repollo; además, el abuelo llora. (1994, película I)

(325) CARDONA: Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/ que es el morir/allá van los señoríos/derechos a se acabar/ e consumir./Allá van los ríos caudales/allá van los ríos medianos/e más chicos/y en llegando son iguales/los que viven por sus manos/ y los ricos.

BENÍTEZ: Anda que no, chacha, ¿este verso tan bonito se te ha ocurrido a ti?

CARDONA: La poesía es de quien la siente, Benítez. No te muevas de aquí, que tenemos que entregar el coche y cerrar el turno. (1999, película I)

(326)MANOLITO: Pero empezaré esta historia espeluznante por el principio de los tiempos. (1999, película I)

Manolito Gafotas en Mola ser jefe, 2001, película II

(327)CATA: Mira, no tenemos dinero pero tenemos mucha imaginación.

MANOLO: Eso está muy bien, eso me ha gustado. Este año en Nochebuena cuando estemos comiendo los fideos, nos imaginamos que estamos comiendo angulas. Y ¡cuidado!, que repiten. (2001, película II)

(328)MANOLITO: Capullo, pero en el sentido que no os ofendáis. Yo pienso que con un poco de voluntad podríamos llegar a un

acuerdo o a una conclusión.

CHICO DEL OTRO INSTITUTO: ¿Y a este qué le pasa?

YIHAD: Cierra el pico, Gafotas. Y tú también, pijo de mierda.

CHICO DEL OTRO INSTITUTO: ¿Cómo me has llamado?

MANOLITO: Pijo de mierda, pero en el sentido de que no te lo tomes como ofensa. (2001, película II)

(329) MANOLITO: Bueno cuando digo grupo de pijo, lo digo en un sentido admirativo, ¿eh? (2001, película II)

(330) CATA: ¿Y qué, los chinos no comen? ¿No tienen una cultura milenaria?

MANOLO: Sí, pero sólo comen pinchos de golondrina, nidos de Chon-Chin, rollitos de Chin-Chón. Y encima con palillos...

CATA: Con palillos, Manolo, con palillos.

MANOLO: Eso, con palillos, para que se desgracien los niños.

CATA: Oye, mucho más peligrosos son nuestros cubiertos, que tienen un tenedor con cuatro puntas, Manolo.

MANOLO: ¡Que barbaridad! (2001, película II)

(331) CATALINA: Hay que decirle a esa que se cambie el vestido, que aquí no pega, parece una muñeca chochona. (2002, película II)

(332) MANOLITO: Mi madre y todo el mundo mundial esperaban que el Imbécil entrara en el wáter. (2001, película II)

(333) *Queridos, estimados, sus excelencias, los Reyes Magos:*

Le escribo la presente para recordarles que pongan más atención este año a mi pedido. Los años anteriores no dieron ni una.

No quiero decir que no haga bien su trabajo y entiendo que cometan algún error, pero todos los años lo mismo, lo mismo, no me parece normal. Para evitar esta vez cualquier equivocación les mando unas fotos del escaparate de una tienda de mi barrio,

cuya dirección he escrito al dorso. El círculo rojo van los juguetes. (2001, película II)

(334) Desde el principio de la historia del universo no se había visto nada igual. (2002, película II)

Serie cinematográfica

Factores contextuales socioculturales

Manolito Gafotas, 1999, película I

(335) MANOLITO: Ahora ¿qué conversación te doy para que no t duermas? Soy el camionero copiloto.

MANOLO: Pues no sé, tú habla.

MANOLITO: Dime un tema.

MANOLO: Yo qué sé, hijo mío. De lo que a ti se te ocurra.

MANOLITO: O sea, tema libre, como una redacción.

MANOLITO: Ya me se ha ocurrido uno: los accidentes de tráfico, ¿ése?

MANOLO: No, ése no. Busca otro.

MANOLITO: Pues es el único que me se viene al cerebro. (1999, película I)

(336) EL IMBÉCIL: Ésta.

MANOLITO (OFF): Mi hermano es un niño bastante cinéfilo.

MANOLITO: ¡De culos, no! ¡Que ya te he dicho que no! (1999, película I)

(337) BENÍTEZ: Si los calzoncillos de los niños de ahora son muy bonicos. Las bragas, me gustaban más las de antes, de esas calaícas de ganchillo, que volvías a casa con las bragas negras de revolcarte por el suelo... ¿verdad?

CARDONA: ¡Anda que las cosas que le cuentas tú al niño...!

BENÍTEZ: Mi abuela me decía: La que no está acostumbrada a bragas, las costuras le hacen llagas.

CARDONA: No te emociones con el tema, Benítez. (1999, película I)

(338) BENÍTEZ: Hija, con lo bien que me lo paso yo leyendo tus

informes, con toda esa literatura que le pones. A mí que no me den otra lectura, que no me den un libro, que lo quememos.

CARDONA: Bueno, ya te lo haré, que estoy hoy en uno de esos días que se le corta a una la mayonesa. (1999, película I)

Manolito Gafotas en Mola ser jefe, 2001, película II

(339) CATA: Donde esté Asia..

MANOLO: Sí, donde estén unos huevos fritos...

ABUELO: Ahí estoy de acuerdo, ahí tiene razón tu marido, donde estén un par de huevos fritos que se quite el restaurante chino y el filipino. (2001, película II)

Serie televisiva

Procedimientos fónico-gráficos

Episodio I

(340) LA SITA ASUNCIÓN: Mañana no hay huelga ni huevo. (2004, episodio I)

Episodio IV

(341) MANOLO: Manolito Gafotas, que no me toques las pelotas.

EL DUEÑO DEL BAR: Eres un poeta. (2004, episodio IV)

Episodio V

(342) A lo hecho, pecho. (Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio V)

Episodio VI

(348) MANOLITO: El abuelo siempre toma con sus amigos unas palomitas, no son pajaritos, sino anís con agua. A veces el abuelo se achispa. (2004, episodio I)

Episodio II

(349) PAQUITO MEDINA: Taper rojo, un punto. Red taper, one point. Siguiendo

PAQUITO MEDINA: Taper verde, un punto. Green taper, one point. [...]

CATALINA: Muy rico, tu amigo, pero ¿por qué lo repite todo en inglés?

MANOLITO: Sólo lo hace para dar envidia. Es su misión en este mundo.

PAQUITO MEDINA: And the winner is... Y el ganador es.....

Por mayoría simple y cualificada el taper verde, green taper que corresponde a El Imperio de la Aceituna. (2004, episodio II)

(350) BERNABÉ: Ya sabes que para mí las aceitunas, es como una religión. Y además es un placer siempre sublime. (2004, episodio II)

(351) LUISA: Bárbara se comportó como una santa. (2004, episodio II)

Episodio III

(352) ESPERANZA: Chicas, chicos, lo que quiero deciros es que vuestras respuestas tienen algo bueno, son sinceras, y eso es muy importante.

YIHAD: Estos no se han chivado a la poli, ¿no?

ESPERANZA: ¿Cómo?

YIHAD: ¿Que si trabajas para los maderos?

ASUNCIÓN: ¿Que si eres la policía?

ESPERANZA: Pero bueno, si ya sabéis todos que soy psicóloga. O si queréis que sea más exacta, os diré que soy psicopedagoga.

YIHAD: Pues usted... psicopedagoga, pues. (pronunciación deficiente)

ESPERANZA: PSICOPEDAGOGA. (pronunciación enfatizada)
(2004, episodio III)

(353) MANOLITO: Jessica la ex-gorda juega al fútbol mejor que Ronaldo. (2004, episodio III)

(354) LUISA: ¡Anda!, que sois todos unos machistas, pero de lo peorcito.

ABUELO: Pero, machista, ¿de qué?

LUISA: Machistas del siglo pasado, que sois más antiguos que el teléfono de manivela. (2004, episodio III)

(355) LUISA: El Bernabé, ¿¿huelga??... ¡Ni se le ocurre! Lo que pasa es que hoy termina un poco tarde, si no, aquí lo tenía como un reloj.

PORFIRIA: ¡Has visto, Cata! Lo tiene dominado. Tú, a tu marido, no lo dominas tanto, ¿verdad?

CATA: ¡Mi Manolo!, no es cuestión de dominar. A mí no me tose, ya está. (2004, episodio III)

(356) MANOLITO: Sita Asunción dice que somos los niños más sexistas del mundo mundial, incluyendo a Carabanchel Alto.

ABUELO: Porque sita Asunción no se come una rosca.

MANOLITO: Quiere decir... ¿que no desayuna?

ABUELO: No ... no quiere decir eso, quiere decir que no se echa novio.

MANOLITO: Con lo vieja que es.... (2004, episodio III)

(357) LA SITA ASUNCIÓN: El amor es un tren en el que hay que saltar cada vez que pasa a nuestro lado. (2004, episodio III)

(358) MANOLITO: Mi padrino me dijo que el sujetador se llama cruzado mágico. (2004, episodio III)

Episodio IV

(359) ESPERANZA: Bueno, Manolito, por qué no me cuentas cosas de tu vida, lo que quieras.

MANOLITO: Vale, ¿desde el principio de los tiempos o desde cuándo?

ESPERANZA: Hombre, que no hace falta que te vayas tan atrás.

MANOLITO: Pues, verás, *sita* Espe.

ESPERANZA: Oye, que yo no soy ninguna sita, ni me llamo Espe. Llámame Esperanza. (2004, episodio IV)

(360) ESPERANZA: Por qué a tu padre le has puesto una botella en la mano?

YIHAD: Pues...

DIRECTOR del colegio: no entremos en detalle si no es necesario, eh.

El OREJONES: ¿Qué es el padre de Yihad, ¿camarero?

MANOLITO: No lo sé, pero le llaman el Merluza. (2004, episodio IV)

(361) Mola tres kilos de oro puro. (2004, episodio IV)

(362) A mí la madre de Ore me gusta tres kilos y pico (2004, episodio IV)

(363) SITA ASUNCIÓN: Muy bien, niños, muy bien, así me gustan todos callalitos y estudiando, da gusto tener unos alumnos tan buenos. Delicuentes, que sois todos unos delicuentes. Que se oye vuestro grito desde la puerta de sol. Vais a acabaros todos en la cárcel. (2004, episodio IV)

(364) El Carabanchel no tiene cárcel como un jardín sin flores. (2004, episodio IV)

(365) MANOLITO: Cuando voy al váter para hacer un apretón, cuando te sueltas ... te haces feliz como un rey. (2004, episodio IV)

(366) MANOLITO: Soy sólo el último mono. El camión llegó antes pronto que yo. (2004, episodio IV)

Episodio V

(367) Había converitdo en Manolito Tomate. (2004, episodio V)

Episodio VI

(368) MANOLO: No lo sé, debe ser un secreto a voces. (2004, episodio VI)

Episodio VII

(369) HERMANA: A las nueve nos acostamos: ni se habla ni se telefonea, ni se levanta uno de la cama, cuantas veces tengo que repetir las cosas.

FAUSTINO: Yo... soy un poco duro de oído, hermana.

HERMANA: Duro de oído, duro de oído, la cara es lo que tiene usted muy dura, pero conmigo no le va a valer de nada. (2004, episodio VII).

(370) Son negras como cabrón. Son más negras como cucarachas.(2004, episodio VII)

Episodio IX

(371) Catalina (madre de Manolito): si tienes alguna duda, se le pregunta a la sita Asun. (2004, episodio IX)

(372) MANOLITO: Mamá, ¿por qué tú has pedido este pollo concretamente, y no otro pollo con otra personalidad?

CATALINA : Cariño, pero qué me dices, es que hay veces que no te entiendo. He pedido un pollo, como siempre. Lo más normal del mundo es pedir un pollo a un pollero.

MANOLITO: Ya, pero es que tú, en vez de decir “dame un pollo”, has dicho “dame este pollo” como si lo conocieras de toda la vida. Y eso ¿por qué?

CATALINA: Pues mira, te voy a decir la verdad porque es que tengo un flechazo con este pollo. Me he enamorado perdidamente de este pollo...Voy a dejar a tu padre por este pollo, te convence esta explicación...toma... (pasa la bolsa del pollo a Manolito)

MANOLITO: Y tú, ¿cómo sabías que este pollo no tiene la gripe de los pollos? (2004, episodio IX)

(373)MANOLITO: ¡¡¡¡Ahhhhhh!!!!

ABUELO: Pero, ¿qué te pasa?

MANOLITO: Eres un extraterrestre asesino.

ABUELO: Pero, ¡qué cosas dices! Si me he puesto una

maskarilla verde..pero soy tu abuelo...

MANOLITO: ¿Además de con unos dientes?, ¿voy a tener que dormir con un abuelo verde?

ABUELO: Sí, pero duérmete

MANOLITO: Pareces el abuelo de Paquito Medina recién llegado de Marte . (2004, episodio IX)

(2) Episodio X

(374)MANOLITO: Oye, abuelo, ¿los japoneses trabajan mucho?

ABUELO: muchísimo, como chinos. (2004, episodio X)

(375)El buda es un señor que tiene michelines, como Gafotas en la piscina. (2004, episodio X)

Episodio XI

(376)PAQUITO MEDINA: El mío, en cambio, funciona perfectamente, y lleva la hora de Greenwich.

(Teleserie *Manolito Gafotas*, 2004, episodio XI)

Episodio XII

(377) CATALINA: Pues, vamos a ver, se puede saber por qué me has dicho que el abuelo tenía cáncer?

MANOLITO: No te dije que tenía cáncer, sólo te dije que tenía un bicho

CATALINA: Pero, cariño, tu no sabes que a veces al cáncer se le dice bicho.

MANOLO: El niño qué vas a saber..(2004 episodio XII)

(378) LUISA: ¡Virgen Santa! ¡Qué tripota! Pareces un cervecero (2004 episodio XII)

(379)OREJONES: La próstata no es ningún bicho, ni tiene patas ni tiene nada, se ha enterado Paquito Medina.(2004, episodio XII)

Episodio XIII

(380) CATALINA: A ver, ¿quién le va a poder cuidar?

JOVÉN: Pues, ¡Mi madre!

CATALINA: ¡Ah, la Cepera!

JOVÉN: Pues, la señora, Juquina, si no te importa. (2004, episodio XIII)

Serie televisiva

Procedimiento discursivo-pragmáticos

Episodio I

(381)MANOLITO: Mi abuelo se llama Nicolás, pero a mí me gusta llamarle ... SUPERABU! (2004, episodio I)

(382)MANOLITO: abuelo, ¿qué te traían los Reyes?

ABUELO: pues una sola cosa a veces pues una naranja

MANOLITO: ¿una naranja?

ABUELO: Sí o unos pañuelos o,.....un cablao de cartón....

Era un niño que soñaba/un caballo de cartón/Abrió los ojos el niño/y el caballito no vio./Con un caballito blanco/el niño volvió a soñar/y por la crin lo cogía.../¡Ahora no te escaparás!/Apenas lo hubo cogido,/el niño se despertó/Tenía el puño cerrado/¡El caballito voló!/Quedose el niño muy serio/pensando que no es verdad/un caballito soñado./Y ya no volvió a soñar/

¿Te gustó la poesía?

MANOLITO: Sí, mucho.

ABUELO: Pues era de un amigo mío se llamaba Anotonio Machado.(2004, episodio I)

(383) ALCALDE: Mis queridos niños y niñas de Carabanchel bajo.

Ah eso sí que quise decir... Ha sido el espectáculo más feliz de mi vida y lo que habéis hecho espontáneamente, sin prepararlo mucho. Porque lo realmente importante no es que os hayáis equivocado, no, no, eso no importa, como no importa tampoco que vuestro compañero el niño Manolito, haya tenido algún ...escape ruidoso. Somos humanos, lo realmente importante es el esfuerzo que habéis realizado para complacerme. Y eso os agradezco mucho y os deseo que los Reyes Magos os hagan muy felices esta noche y os traigan muchos y muchos

regalos [...](2004, episodio I)

Episodio III

(384) BÁRBARA: Mira, el tigre de la carretera.

MANOLO: Pues, eres la conductora suicida. (2004, episodio III)

(385) MANOLITO: Abu, no puedo dormir con esta emoción tan emocionante.(2004, episodio III)

(386) MANOLITO: Pues, verás sita, mejor que lo dejemos en un misterio tan misterioso.

SITA ASUNCIÓN: No, no me gusta el misterio en la clase Manolito [...] (2004, episodio III)

(387)MANOLITO: ¡Cómo mola tu madre, mola un pegote!(2004, episodio III)

(388)SUSANA: tú qué vas a oír, si tú nunca te enteras de nada. No sé para qué te sirven las orejas tan grandes.

JESSICA: No oyen aunque son grandes, no se las lava.

OREJONES: La que no te lavas eres tú, llevas el chándal de los 101 dálmatas desde que empezó el curso.

MANOLITO: Ahora parecen 101 dóberman.

JESSICA: Tú cállate, Gafotas, que eres un ladrón que robó chucherías.

MANOLITO: Digo que ya me castigaron.

YIHAD: Digo que ya ha pagado la chuche a la sociedad. Mi hermano dice que ni él ni nadie puede ser juzgado dos veces por el mismo delito.

JESSICA: pero tu hermano no es un abogado, es un chorizo. (2004, episodio III)

Episodio V

(389) LA SITA ASUNCÓN: Pues, vamos a hablar de la basura y de la limpieza. A ver, López en dónde tenemos que dejar los vidrios cuando ya los hemos utilizado.

LÓ PEZ (El OREJONES): En el Vidrioclub.(2004, episodio V)

Episodio VI

(390)MANOLITO: Es un rollo repollo. (2004, episodio VI)

Episodio VII

(391) NICOLÁS: ¿Cómo se llama el asilo?

FAUSTINO: Pues, se llama el Descanso feliz. (2004, episodio VII)

Episodio VIII

(392)YIHAD:Mi hermano dice que los bancos son los peores chorizos que hay.(2004, episodio VIII)

(393)MANOLITO: ¡Mamiiiiii!

CATALINA: ¿Quéééééé ...?

MANOLITO: ¿Los espermatoцитos congelados los venden en el supermercado?

CATALINA: Que te pongas a hacer deberes luego. Este niño que oye la campana y no sabe dónde.....

MANOLITO: (mira a la Luisa) Luisa, ¿tú tienes más espermatoцитos congelados en tu nevera?

CATALINA: ¿Cómo van a tenerlos en la nevera? hijo, si están en el hospital.(2004, episodio VIII)

(394) CATALINA: ¿Y qué hacéis aquí si puedo saber?

YIHAD: Pues para ver el Manolito

PAQUITO MEDINA: Y para expresar nuestro mejor deseo de recuperación

OREJONES: Y a contagiarnos si puede ser (2004, episodio VIII).

(395)LUISA: ¿Vosotros también podéis instalarlo, no?

CATALINA: Sí, ¡qué vamos a instalar!, incluso costará un ojo de la cara. (2004, episodio VIII)

Episodio IX

(396)OREJONES: Yo sí sé que casi todas las mujeres compran las de las alas.

MANOLITO: ¿Y tú qué sabrás?, ¡listillo!

OREJONES: Es que otro día yo fui con mi prima que no ni tiene novio ni madre ni ná, y se compró una caja con alas, y encima le reglaron un champú al huevo.

MANOLITO: ¿Y para qué tiene alas, si luego no vuela?

YIHAD: Como la gallina que también tiene alas. Sí, no vuela.
(2004, episodio IX)

Episodio XI

(397)LUISA: Sí, empieza saludando y va a acabar llenando la casa de quinquis, de manguis, de chorizos...

PORFIRIA: ¡Qué imaginación! Deberías escribir una novela.
(2004, episodio XI)

(398)YIHAD: Ni el bueno, ni el feo, ni el malo, ni el Orejones, la madre que lo parió.

(2004, episodio XI)

Episodio XII

(399)EFERMERA: Está usted en ayuna, ¿verdad?

ABUELO: Bueno sí, eh.. casi.....

ENFERMERA: ¿Estás en ayuda, o no? [...]

ABUELO: Pue en casa no he comido nada, pero al salir pasé por delante el Tropezón...

CATALINA: ¡¡¡Ay!!!.... ¡No me digas, no me digas, no me digas!!!!

ABUELO: Si es que me da un clásico como ...como si no volvía y entonces pues me acuerdé de sabor de las gamas tan buenas que hace el Ezequiel.

ENFERMERA: Gambitas!!!

CATALINA: A mí no me mires, que las gamas se ha comiedo él.
(2004, episodio XII)

Episodio XIII

(400)EL DIRECTOR DEL CENTRO: Marcial ha organizado una excursión cultural muy interesante.

SITA ASUNCIÓN: Interesante para su bolsillo.(2004, episodio XIII)

Serie televisiva

Factores contextuales socioculturales

Episodio III

(401)ABUELO: Ahora es nuestra hora de entretenimiento, además, esto no es cosa de mujeres.

ABUELA: ¡Mira, el macho! Qué pasa, ¿porque se juega con la bola es cosa de hombres? (2004, episodio III)

(402)MANOLO: Cuando yo llego ricamente, entro a la plaza, de repente ella ¡Bang!....[...]

EZEQUIEL: Lo que yo te digo, mujer al volante, peligro constante. (2004, episodio III)

Episodio VI

(403)(Contexto: sobre el cumpleaños de Orejones)

PORFIRIA: ¡Anda, pues muchas felicidades!Ven criatura, te felicito, te tiro las orejas.

OREJONES: Noooo...que me duele si...

PORFIRIA: ¡Anda!, no seas tonto. ¿Cúando cumple?

OREJONES: Nueve.

PORFIRIA: Uno, dos.. tres...cuatro cinco seis.(2004, episodio VI)

Episodio VI

(404) BERNABÉ: ¿Y esto?

LUISA: Pues, ya lo ves, ¡palillos chinos!

BERNABÉ: Sí, mi vida, ya veo que son palillos chinos, pero...

LUISA: Pero ¡nada!, hay que empezar a practicar, ¡hala! Que aproveche.

BERNABÉ: Pero, si es que esto no es manera de cortar un filete, Luisa.

LUISA: ¿Tenemos ganas de discutir o qué?

BERNABÉ: ¿De discutir? No, mi cielo, pero si tu sabes que yo de discutir...

LUISA: Entonces, comamos y tengamos la fiesta en paz.

BERNABÉ: De acuerdo, pero que conste que yo no quiero discutir, sólo digo que así no me manejo

LUISA: ¿!No te manejas?! Se manejan mil millones de chinos y ¿no te vas a manejar tú?

BERNABÉ: Pues, no sé, se manejarán con otras cosas, pero no con un filete.

LUISA: ¡Ah!, ¿no? Entonces, ¿cómo comen los chinos los filetes?

BERNABÉ: Pues, no sé, cariño, no comerán filetes

LUISA: O sea, que si yo soy china, y me quiero comer un filete, ¿no puedo?

BERNABÉ: Pues, no, Luisa, no puedes.

LUISA: ¡Qué injusticia más grande!

BERNABÉ: Ya sé, ya verás, seguro que al final es que se lo comen así...! ¡En pepito! (Coge un pan y lo parte para meter el filete)

LUISA: Que no,.. que no..., que te digo que no, que los chinos no tienen pan. (Retira el pan que tiene en la mano Bernabé)
(2004, episodio VI)

(405)LUISA: Bernabé...

BERNABÉ: ¿¿¿Que???

LUISA: ¿Qué te parece si mañana vamos a comer un chino?

BERNABÉ: No.. no, no.. a mí los chinos.....

LUISA: ¿Qué tienen de malo los chinos? ¿Tú sabes todo lo que los chinos han inventado? ¡La Muralla China! ¡Y el Kong-Fu! ¡Y la tinta china!

BERNABÉ: La única cosa que he dicho que no me gusta la comida. (2004. episodio VI)

Episodio X

(406)El buda es un señor que tiene michelines, como Gafotas en la piscina. (2004, episodio X)

Episodio XIII

(407)TÍO DE PAQUITO MEDINA: Un diccionario de latín, manual de pequeño explorador. Y toma, eso es una guía rápida de explicación de dudas.

PAQUITO MEDINA: Los llevo todos, tío.

TÍO: Así, me gusta. ¿Y bocada ?

PAQUITO MEDINA: Se me ha olvidado.

TÍO: Vamos a buscar uno, ¡venga! (2004, episodio XIII)